

中国传统音乐学会三十年论文选（一九八〇—二〇一〇）

总主编 乔建中
副主编 [illegible]

（第二卷）

主编 洛秦

上海音乐学院出版社

本卷由上海高校音乐人类学E—研究院计划项目资助出版　项目编号：e05011

总主编　乔建中
副主编　萧　梅

中国传统音乐学会三十年论文选
（1980—2010）

第 二 卷

主　编　洛　秦

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国传统音乐学会三十年论文选:1980~2010. 第2卷/洛秦主编.

-上海:上海音乐学院出版社,2010. 10

ISBN 978-7-80692-564-5

Ⅰ. ①中… Ⅱ. ①洛… Ⅲ. ①传统音乐-中国-文集

Ⅳ. ①J605.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第186800号

出 品 人:洛 秦

书　　名:中国传统音乐学会三十年论文选(1980—2010)·第二卷

总 主 编:乔建中

副 主 编:萧 梅

本卷主编:洛 秦

责任编辑:鲍 晟

封面设计:蒋 熙

出版发行:上海音乐学院出版社

地　　址:上海市汾阳路20号

印　　刷:上海师范大学印刷厂

开　　本:787×1092 1/18

印　　张:42.25

字　　数:755千字

印　　数:1-1,300册

版　　次:2010年10月第1版 2010年10月第1次印刷

书　　号:ISBN 978-7-80692-564-5/J.543

定　　价:70.00元

本社图书可通过中国音乐学网站 http://musicology.cn 购买

目　录

曲牌论

乔建中

导　言

在比较研究领域，中国的传统艺术历来被作为东方艺术的典范之一受到学术界的重视。而在中国艺术诸门类中，传统音乐作为一个独特的有着强烈东方色彩的文化体系，也很早就成为音乐学家探讨的对象。1926年，王光祈先生《东西乐制之比较》的发表，为从整体上把握两种音乐文化的特质、规律开了先河。之后，几代音乐学者，从不同角度、用不同方法就相关命题撰写了大量的论文。尤其是80年代以来，一个以建立中国传统乐学体系为目标的理论热潮在国内逐渐掀起，总的趋势确实让人满意。

然而，认真翻检，我们又会发现真正有深度有新意的论著颇为少见。中西音乐的比较研究还处在一个浅层次阶段。究其根由，我认为首先是我们在“认识自己”方面功力不深。我们对中国传统音乐的特殊属性及其构成方式、中国传统乐学体系的文化内涵及文化选择、中国音乐的结构、形态特征以及民族审美理想在音乐上的典型体现等，至今没能做出系统的理论概括。而这一切又是与其他文化进行比较的前提。有鉴于此，笔者试图以

作者简介：乔建中（1941—），男。

中国各类传统音乐中一种最普遍的现象——曲牌为对象，通过对曲牌在中国音乐中的存在方式及地位，曲牌形成的历史脉络及中国的社会文化土壤为什么孕育了“曲牌”和“曲牌性思维”方式等问题的论述，从一个新的视角——对中国音乐来说具有“细胞”意义的“曲牌”——来认识中国音乐的乐学特征。

曲牌，当它作为一个表述相对完整的乐旨的音乐“单位”时，它就是一件有自己个性和品格的艺术品，具有独立的作品的意义；

当它作为由若干个这样的“单位”连缀而成的某种有机“序列”的局部时，它具有结构因素意义；

当它以上述两种形态共同参与戏曲、曲艺的艺术创造并成为某一剧种、曲种音乐的主要表现手段时，它又具有“腔体”意义；

当它作为一种具有凝固性、程式性、相对变异性和多次使用性等特征的音乐现象时，它则具有音乐思维方式的含义。

在任何一种貌似“简单”的文化遗存中，都可能具有难以一一廓清的“多义性”，曲牌亦不例外。

在中国音乐中，曲牌既是凝固的，又是流动的；既是规范的、又是可变的；既是成品、精品，又是“模坯”、“素材”；既连接着遥远的“过去”，又时时溶解着“现在”；既是它自己，又不断在“异化”；既是一种象征、标签、符号，又潜藏着炽烈、火热的感情。作为一种载体，它所熔铸的中国人独特的音乐观、审美观和思维方法是极其丰富的。全面系统、深入地研究曲牌，或许使我们能更快地解开中国传统音乐的奥秘。

曲牌及其在中国传统音乐中的地位

何谓“曲牌”？

古人答曰：曲之调名，今俗称牌名。（[明]王骥德《曲律》）

今人答曰：传统填词制谱用的曲调名的总称。（武俊达《中国大百科全书 · 戏曲曲艺卷 · 曲牌》）

域外人答曰：有标签的调子（Lablled Tune）或“调子的标签”（Label of Tune）。诸条释文，都有一定的道理。但它们只是触及到曲牌的表层意义。如果使以“名”和“标签”判别，那么，“有标签的调子”并不都是曲牌。如琴曲《酒狂》、琵琶曲《十面埋伏》当然不是曲牌。今人答案中特别指出“填词谱曲”和“总称”说，揭示了曲牌的更为复杂的含义，值得肯定，但仍嫌不够全面。我的答案是：曲牌是中国音乐特别是汉族传统音乐中的特有现象。凡是在结构组织上相对标准化，旋律进行上规范化，借“依声填词”之法制曲、可以多次使用并允许在流传使用中变化的有文字标题的声乐曲和器乐曲，都称为曲牌。简言之：曲牌者，程式性、可塑性、复用性、标题性乐曲之谓也。

那么，在浩如烟海的中国传统音乐中，曲牌是以何种方式存在的呢？从整体而言，汉族传统音乐可以一分为二。一是非曲牌音乐，如绝大多数琴曲、一部分琵琶、筝独奏曲等。它们的数量是有限的。二是曲牌音乐。它又可以分作狭义和广义两部分，狭义的曲牌音乐包括历史上的南北曲、散曲、小令以及全部以曲牌为主的曲艺、戏曲曲种、剧种音乐、大多数民间器乐、一部分民歌（小调）及歌舞音乐所使用的单个“曲牌”。这一部分数量巨大，是曲牌的主体。广义的曲牌音乐是指那些虽无“牌名”，但实质上是按照曲牌性原则形成的音乐。例如，属于板式变化体的许多曲种、剧种，一向被认为是“曲牌体”的对立物。但它们的程式性、可塑性、复用性特征，与曲牌十分相近。所以，我主张把它们划入广义曲牌音乐的范围。当然，两类音乐间的差异，是不可以轻易否定的。

按表演方式和传播媒介，曲牌可以分作声乐和器乐；在戏曲中器乐曲牌又可分成文曲牌、武曲牌、唢呐曲牌、海笛曲牌、笛子曲牌、清曲牌、混曲牌等。

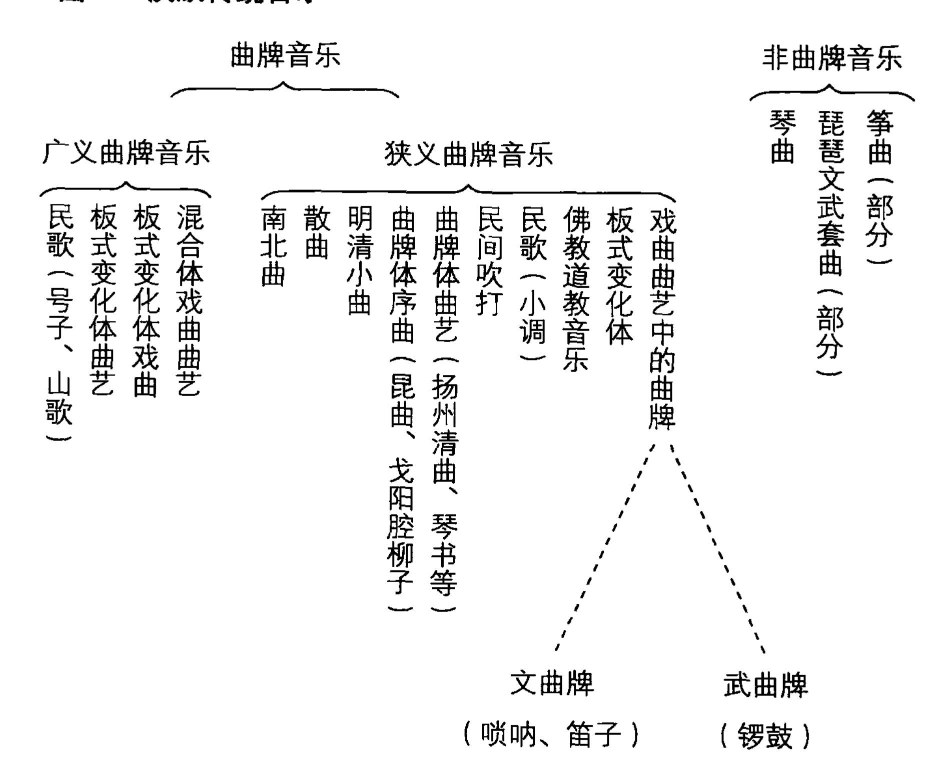
曲牌的蕴藏量如何？它在中国传统音乐中占有什么地位？我们以往未能从整体上估量它的价值。但从后文“附表”看出，汉族音乐几乎是一个曲牌的“海洋”，除个别领域，它几乎无处不在。为说明这一点我再列出如下数字：

成书于公元714年的《教坊记》（崔令钦撰）共列当时“教坊”所使用的曲名“倒垂簾”、“破阵乐”、“泛龙舟”等324个；

[唐]《理道要诀》（杜佑撰、已佚）辑录曲名240个，内中仅有15个与《教坊记》重复；

[唐]《羯鼓录》（南卓编）载曲名131个，内中仅10个与《教坊记》重复；

图一　汉族传统音乐



清人庄亲王允禄领导乐工周祥钰、邹金生、徐兴华、王文禄、徐应龙、朱廷镠等于公元1746年（乾隆十一年）完成的《新定九宫大成南北词宫谱》共记录了2094支南北曲曲牌，加上“变体”共达4466支；

今人孙玄龄根据有关资料辑录了“元散曲”共618支（《元散曲的音乐》）；今人武俊达撰写的《昆曲音乐》称昆曲曲牌约有千余支；

流传于山东西南部的古老剧种“柳子戏”共存曲牌300多支（纪根垠《柳子戏简史》）。

曲艺音乐方面，已整理出的“扬州清曲”约有曲牌100多支；山东的“南路琴书”仅《白蛇传》一部就使用了217支曲牌；“四川清音”的常用曲牌约为50余支；“单弦”牌子曲的常用曲牌为60支。

器乐方面，各地的民间吹打乐几乎全部是由曲牌构成的。仅杨荫浏先生亲自整理的《苏南吹打》（再版时更名为《十番锣鼓》）就记录了93支散曲曲牌及7套“套头”（共包括59支曲牌）。

据我本人的统计，在正式公布的316种戏曲中，以曲牌为主体的约有200种；在345种曲艺中，以曲牌为主体的约有150种。更须指出的是，几乎全部属于“板式变化体”的曲艺、戏曲当中，都经常使用着数量不等的曲牌。以京剧为例：计有笛子曲牌31支、海笛曲牌12支、大唢呐“混曲牌”58支、清曲牌（不加打击乐器）13支，另有锣鼓牌子数十种，总共为160余支（张宇慈、吴春礼《京剧曲牌》）。再以“豫剧”为例：常用唢呐曲牌96支、弦乐曲牌51支、丝弦牌子148支，总共是295支（王基笑《豫剧音乐概论》）。“河北梆子”音乐中计有丝弦曲牌43支、唢呐曲牌58支、锣鼓曲牌97支，总计198支（马龙文《河北梆子音乐概解》）。假设每个剧种、曲种有20支曲牌为其他剧种、曲种所无，那么全国近700种的戏曲、曲艺就可以拥有14000个曲牌。这个数字意味着什么，就可想而知了。再者，民歌中的“小调”体裁，有半数以上是从明清“小曲”、“时调”演变而来，其属于“曲牌”范围也毫无疑义。据近几十年的收集状况看，每个省市的流布量都很庞大，若以每省50—100首计算，它又是一个可观的数目了。

这里还应指出以上列举“曲牌”的价值。且不说决定剧种属性、风格乃至能否存在的那些“曲牌体”唱腔。仅以各地民间器乐中的常用曲牌而言，也有难以数计的“珍宝”。传播甚广的曲牌“老六板”，其“原形”不过两句6小节，然而，历代各地的艺人却用它衍生出一百多个变体。特别是琵琶套曲《阳春》、江南丝竹《中花六板》等，简直是万世不朽的佳作，其他如京剧曲牌“夜深沉”、“冀中管乐”曲牌“淘金令”、河南地方戏曲牌“大起板”

以及民歌中的"四季歌"、"无锡景"、"哭七七"等，都堪称为中国民族音乐的瑰宝。

总之，由于曲牌音乐的"散存"方式，致使我们以往对它传布的普遍、储备数量的巨大及文化、艺术价值之高均缺乏足够的估计。而以上聊聊几笔"抽样"统计及"预测"早已逼使我们"刮目"而视。确实，这是一笔也许要耗费几代人的努力才能估量出的宝藏，在中国音乐当中，它们占有举足轻重的地位。同时，这一宝藏的独特的存在形态启发了我们：各民族音乐之间的差异，实质是各自"文化选择"倾向不同的产物，要认识曲牌音乐的特殊性及其价值，就必须在作逐一"统计"和"微观"分析时，时时不忘这一"选择"的总方向和"整体值"。

曲牌形成发展的历史轨迹

中国音乐走过了一条漫长的路。

创新、探索、淘汰、节选、吸收、融化、积累、汇聚……——贯穿在这条悠悠历史长河之中。

曲牌的形成走了同样一条漫长的路。

在"曲牌"出现之前，有过一个很长的"非曲牌"时期，然后是曲牌的"雏形期"和"成熟期"，紧接着又是曲牌的"嬗变期"，即向新的声腔体制转变的时期，起伏曲折，前后绵延两千余年，简直与中国音乐史相互为伴。

"非曲牌时期"实际上是孕育曲牌的准备期，文学界把它概括为"以乐从诗"、"选词配乐"、"先诗而后乐"的时代。

> 行人振木铎徇于路以采诗，献之大师，比其音律，以闻于天子。（《汉书·食货志》）
>
> 又有"房中祠乐"，高祖唐山夫人所作也。周有"房中乐"至秦名曰"寿人"。凡乐乐其所生，礼不忘本，高祖乐"楚声"、故"房中乐""楚声"也。孝惠二年，使乐府令夏侯宽备

其箫管，更名“安世乐”。（《汉书·礼乐志》）

至武帝，乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴，则采歌谣、被声乐，其来盖亦远矣。（《乐府诗集·新乐府辞序》）

延年善歌，为新变声。是时上方兴天地诸祠，欲造乐，令司马相如等作诗颂。延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲。（《汉书·佞幸传第六十三》）

古人初不定声律，因所感发为歌，而声律从之，唐虞禅代以来是也，余波至西汉末始绝。（王灼《碧鸡漫志》）

上引诸文，集中记载了汉代以前人们采诗制曲的主要手法和过程：先采歌谣、定诗篇，而后“比其音律”、“被声乐”、“弦歌所造诗”。从而证明《诗经》“乐府”时代，作为文学的歌词占有支配的地位，而作为音乐的歌腔，却还处于不稳定的“附从”地位。所谓“诗言志、律和声”、“乐从诗生”、“无诗则无乐”者是也。这一时期的音乐体裁主要以“原始乐舞”和“歌舞大曲”为代表。音乐的传播和表演，一方面在宫廷，另一方面在民间，前者受礼乐制度的制约，后者随意性、即兴性很强，整个社会未形成一支具有专业水平的职业队伍，音乐体裁单一，音乐传统的积累未趋稳定状态，所以还不可能形成曲牌形态的音乐。总之文学与音乐即腔词关系还未建立在相对稳定的水平上，这正是它们之间的早期形态的典型反映。

曲牌的雏形期和成熟期，总的可以称之为曲牌时期。雏形期即“倚声填词”期，相当于历史上的唐宋时代；成熟期即“以诗从乐”期，相当于历史上的元、明、清（前期）时代。这是中国古代音乐文化史上极重要的一个单元亦即中国传统音乐体系从确立到最终完成的时期。

凭借政治上的自信和国力强盛，唐代统治者在文化上也采取了敞开国门、“引进”四方之乐的开放政策。从而把音乐艺术推到一个新的水准之上。而且，从唐代开始，以讲唱“变文”为发端的世俗音乐漫延浸淫，到宋代聚为大潮。其结果，一方面是培养了一支很大的职业半职业乐人队伍，另

一方面是造成体裁品种的多样化。特别是以“诸宫调”为代表的曲艺体裁以及在南北方民间音调基础上衍生而成的“南戏”、“元杂剧”、“明传奇”等，由于它们的传播方式主要是艺人自身的世代相袭，而这种方式恰恰为歌唱曲调的持续性、稳定性和规范化提供了先决条件。同时，上述体裁的音乐性、歌唱性很强，专业化程度也高，这样，从最初“采诗入乐”到“倚声填词”、“以诗从乐”，也就非常合乎历史发展的逻辑。

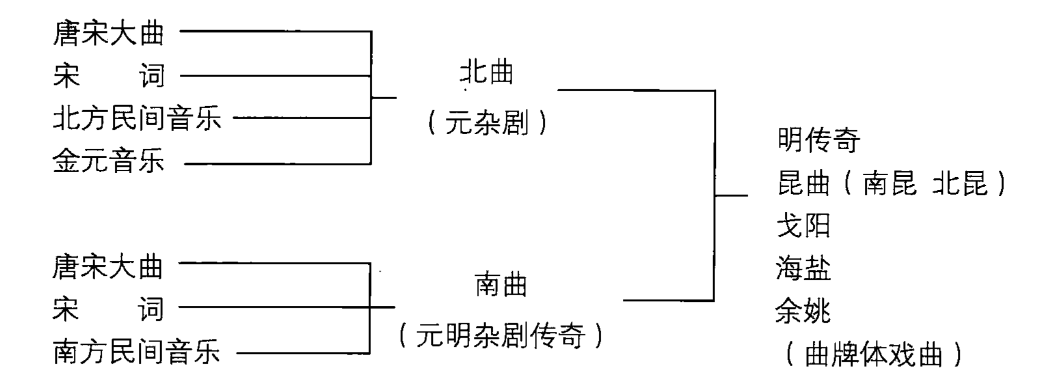
唐代“燕乐”的盛行，为“倚声填词”之风创造了条件。最初，广为传播的词调并不太多，仅有“渔歌子”、“清平乐”、“菩萨蛮”、“竹枝”、“杨柳枝”、“忆江南”等。但到中唐，相对固定的乐调已达数百个。如前文所述，崔令钦《教坊记》共录曲名324个，杜佑《理道要诀》载天宝年间大乐署所订曲名240个，南卓《羯鼓录》载曲名131个，段安节《乐府杂录》辑曲名13个。据任二北先生云：唐代天开时期，太常乐署和左右教坊所搜集的乐曲“至少亦有一千至二千之数”（任二北《敦煌曲初探》）。虽然，各书仅载曲名，但它们已证明：这个时期流传的音乐已摆脱了“歌无定句”、“句无定声”的状况，而已有了固定的曲名和相对稳定的“腔格”和“词格”。唯其如此，才酿成延续几百年的“倚声填词”之风。同时也为中国音乐由“词”进入“曲”的时代即曲牌的“成熟期”作好了充足的准备。事实上，《教坊记》等所列曲名，一大部分沿用至今，如“浪淘沙”、“浣溪沙”、“万年欢”、“水仙子”、“鹊踏枝”、“倒垂簾”、“虞美人”等，它们可以说是“曲牌”音乐的开门鼻祖。

“倚声填词”的“声”，大约有四个来源。一是“域外”音乐，如十部乐中的龟兹、康国、安国、疏勒等，它们传入中原时，“皆有声无词”，经“乐人采诗以合曲”才成完璧（徐养源《律吕臆说 · 俗乐论一》）；其二是唐以前的历代古乐曲调；其三为各地的民间曲调；其四是乐人们新创的乐曲。由此构成了曲牌“雏形期”的基本储备。

元、明时代，是中国音乐步入“曲”的时代，也是曲牌的“成熟期”。其重要标志之一是宋金时代兴起的“诸宫调”；标志之二则是相继形成的元杂剧和明传奇。这是一个音乐与文学在更高层次上结合的时代。中国文学由汉赋、唐诗经宋词而达“元曲”，是一个逐渐加强其音乐性甚至进入“音

乐化”的历史发展过程。而音乐艺术则从附从地位逐渐转变到独立的主体位置上。借着唐“曲子”、宋词所创造的条件；借着文学的戏剧化、音乐化倾向；借着元杂剧之后，戏曲曲艺艺人队伍的稳定和世代传承，音乐愈来愈丰富，愈来愈有自身的独立性和个性。同时，在曲体形式方面，这些新体裁在音乐“体制”上，采取了“只曲”、“套曲”（散套、套头）的结构方式：既可以“只曲”表达某一单纯的情绪，也可借“套曲”叙述较长大的情节，描绘更为复杂的感情。值得强调的是，“只曲”在曲牌音乐的形成发展中具有十分特殊的地位，它是曲牌音乐进入成熟期的基础。作为一种独立的曲体单位，“只曲”有多种表现功能和灵活性，它既可以以固定的搭配，组成常用的“套数”，也可以重新组合，以适应特定表现的需要。所以，它是建造“曲牌音乐”艺术大厦的最基本的“预制”性材料。在杂剧、传奇艺术的蓬勃发展中，曲牌音乐也随之进入了它的黄金时期。一方面是曲牌数量的不断增加，另一方面是只曲、套曲在艺术内涵上的更加深邃、丰富。两者相得益彰，最后集中体现在中国古典戏曲艺术的典范——昆曲音乐之中。昆曲是中国戏曲艺术的第一个高峰，也是曲牌音乐的集大成者。它鲜明地体现了曲牌的一系列特色，保存了曲牌中代表中国文化的那些特质。同时，昆曲音乐在某种程度上又滋养、哺育了日后发展起来的许多地方戏音乐，特别是皮黄和梆子两大声腔，从中汲取了大量的养分。

图二　曲牌音乐“形成期”示意图



与以上历史过程相平行，民歌中的“小调”体裁在这一时期也得到了长足的发展。这一体裁主要是在宋元以来新兴市民文化的土壤中产生的，由于有职业、半职业艺人演唱，由于有了乐器的伴奏，那些原本是即兴性很强的民间乐调被逐渐定型，并且有了曲名，如“泗州调”、“湖广调”、“五更调”、“十对花”、“铺地锦”、“杨柳青”、“卖饺子”等。这些民歌被统称为“明清小曲”，它们也是典型的曲牌音乐，并且成为“成熟期”曲牌的一个重要组成部分。

曲牌的嬗变期，即曲牌音乐在其高度成熟后为适应新兴艺术体裁的需要面向新的唱腔体制转化时期，这种变化发生在18世纪的清代中叶前后。当时，除昆曲、弋阳腔外，皮黄、梆子两大声腔及曲艺中的“鼓书”也逐渐兴盛起来。这几类声腔未采取曲牌联套体制，而是各自在吸收民间音调的基础上，经过高度提炼、规范，以一对上、下句（也有“四句头”者）构成基本“腔体”，然后根据戏剧内容的要求进行“板”（节拍）的扩展或紧缩，从而形成不同“板式”的唱腔。较之曲牌体，“板式变化体”音乐更富内在的伸张性和向前推进的“原动力”，自然也就更符合戏剧冲突的需要。因此，这些新兴的地方剧种及其声腔也就获得了巨大的生命力。两百余年来，它们以取“昆曲”而代之的趋势迅猛发展，不但声腔丰富感人，而且剧种、曲种数量大增，终于酿成中国戏曲曲艺艺术史上的第二个高峰。

然而，曲牌体戏曲绝不是从此销声匿迹。18世纪中国音乐史上发生的这一现象，不是“更迭”，更不是彼此替代。而是一个高度成熟的声腔体制的裂变和分化。其裂变方向一分为三：（1）曲牌体音乐继续发展，并不断地吸收其他民间音乐的养分；（2）以自身为主，但借鉴“板式变化体”的手法，形成“混合”体制的声腔；（3）衍生出新体制——板式变化体。时至今日，戏曲曲艺“腔体”的“三足鼎立”局面仍未改变。

需要讨论的是：“板式变化体”到底是“曲牌体”的衍生物，还是另有不同的渊源？这是一个繁难的学术问题。应当承认，板式变化体在孕育过程中确有多种源头。仅以皮黄、梆子腔的上下句“腔体”而言，先秦的“楚辞”已具备这种体式，而近世的北方山歌“信天游”、“爬山调”、“山曲”

等，更同它有诸多相似之处，特别是某些加“垛句”的山歌，简直就是戏曲中“快板”的雏形。就此而言，板式变化体确实是另有其源。但我想事情并非如此简单。首先，应该看到，皮黄梆子戏的出现，与元、明以来中国戏曲艺术四百多年的积累直接相关，除“腔体”的变化外，它们“接受”了前者的大部分经验，两者在各方面都有无法割断的联系。其次，即使是“腔体”，板式变化体也不是把“曲牌”束之高阁而另起炉灶。在为数甚多的地方戏中，都是把一个或两个“曲牌”作为基本“腔体”然后加以板腔变化。例如，吕剧音乐以“四平”、“二板”两大腔系为基础构成多种板式（慢四平、快四平、反四平等），而“四平”的前身就是曲牌“凤阳歌”。再其次，如前所举，所有板式变化体剧种至今使用着数目不等的各种曲牌。鉴于以上种种，我把“板式体”在总的方面视为曲牌体的一种裂变分化，就不能说毫无道理了。

两者的内在联系，还表现在如下几方面：

（1）“板式变化体”就其结构原则而言也是高度“标准化、规范化、程式化”的。任何一个板腔体剧种，其基本“腔体”都必须具有相对稳定的形态因素：每个大乐句的“结音”；每句的各分句的结音；句间分句间的“过门”；某分句处的拖腔；每句每分句的长度（板数），各句“起腔”的位置（板、头眼、中眼）等，几乎都不能随意改动，在这些因素的制约下，其“腔格”的相对稳定，其风格的贯穿统一就得以保证。我以为，这种“程式化”倾向，在思维方式及构成原则方面，与曲牌体并无二致。

（2）在遵循上述规范的前体下，组成“板式变化体”的音乐设计者仍可以按照情绪的需要和唱词声调的音值在具体“歌腔”上加以发展变化，以使得每段特定的唱腔充分获得自身的个性和色彩，从而在整体上使这种体制的音乐符合“多样性统一”这一普遍法则。也就是说，同“曲牌体”一样，“板腔体”也具有可塑性和变异性。

（3）板式变化体中各“板式”的基本“腔体”、“腔格”也是反复使用的。每次与新的唱词配合，既有“腔格”的贯穿、统一（程式化），又有“歌腔”的变异求新（非程式化），这同“曲牌体”的“多用性”原则也是相通的。

所不同的是，曲牌标有牌名，板腔体则以“××板”统称之；曲牌体或是一牌的变化反复，或是多牌的组合对接，在综合中求统一；板腔体以特定板式的“腔格”为“母体”，或铺排展衍，或紧缩收拢，在统一中求变化。两者各有其长，各呈其异，但却异曲而同工。共同地体现了中国音乐在形态上、思维模式上的审美特色。因此，我认为“板腔体”是广义的曲牌，是曲牌嬗变的产物。

大体说来，“曲牌音乐”走过了这样一条漫长曲折之路：

表一

分　期	非曲牌时期	曲牌时期	曲牌嬗变期
年　代	（先秦两汉南北朝）	（隋唐·宋元·明清［前］）	（清→20世纪）
艺术体裁	原始歌舞、歌舞大曲	唐宋大曲、杂剧、传奇	戏曲、曲艺、器乐歌舞寺庙音乐等
轨　迹	准备期	雏形期、成熟期	裂变、分化期

曲牌性思维的历史成因

通过以上两部分的论述，至少使我们获得如下强烈印象：曲牌音乐已构成中国汉族传统音乐的主体，曲牌是它的基本存在形态；曲牌自身的形成发展轨迹也已成为汉族传统音乐的主脉；同时，曲牌化又是汉族音乐结构发展趋向的最突出的特征。而所有这一切又进一步证明：曲牌的产生、发展、成熟以至裂变，主要是由于汉族的音乐思维方式具有一个十分鲜明的特征——曲牌性。我想把它称为“曲牌性音乐思维”。也许，这正是东西方音乐差异的症结所在。

那么，曲牌性思维方式是如何产生的？

从民族文化背景即“远因”来说，首先是对统一的崇尚和追求。无论是政治、哲学，还是文化，中国人自古以来都把“大一统”作为一种理想。我们

知道，中国传统文化历来以政治、伦理为本位，而“在以政治为本位的旧有的文化模式中，对统一性的追求必然成为至高无上的目的。”[1]毫无疑问，这种根深蒂固的“统一观”对人们的思维方式的影响肯定是强大的。其次是固守、维护传统的心理倾向。在世界四大古老文化中，只有中国文化没有中断，其原因可能是多方面的。但与全民族一向具有的维护传统的心理有直接关系。尽管历史上不乏杰出的反传统人物，但在人们意识中反传统与维护传统的潜意识的冲突中，后者永远是胜利的。长期以来，囿于传统规范而不越雷池一步，使传统时时释放出无形的约束力，控制着人们的文化心理。其三是思维模式的封闭性和内向性。有人曾指出：就思维方式而言可以分做“收敛式”和“散发式”两种。“收敛式”思维强调稳定性和持续性，具有封闭、内向的特点；“散发式”主张不断突破和求新，具有开放、外向的特征。从中国的文化历史观察，我们的思维形态，显然更倾向于前者。我们一向喜欢把本来富有创造性的思维成果，凝固在一定的“框架”、“体式”之中，然后在相对稳定的形式中去运用，发挥自己的创造。以中国古代诗歌而言，自形成五、七言格律，近两千年间再未改变，当然，其中还有绝句、律诗等差别，但稳定因素与变异成分相比要大得多。唐诗之后的“长短句”，算是一个突破，但很快又形成严格的“词律”、“曲律”。这都可以说是“收敛式”思维的产物。民间艺术家谈到变与不变的关系时，曾有“移步不换形”的警语。其中“不换形”是绝对的，“移步”是有条件的，是必须在“不换形”的制约之下进行的。一语中的，这是封闭的“收敛式”思维的最高信条。

曲牌性思维的形成与以上民族文化背景显然有直接关联。试想，那些在结构形态上被严格规范化了的、在乐思上经过反复提炼定型的、在整体上趋于凝固的曲牌，不正是强烈地追求统一性、持续性，惯性地维护传统并倾向于收束自控的思维方式的产物吗？

中国音乐文化自身经历的历史实践，是促成曲牌性思维的“近因”。具体说来，不外乎以下三点：

---

① 俞吾今：《论当代中国文化的内在冲突》，载《复旦学报》，1988年第3期。

（1）特殊的传承方式。具有数千年历史的中国传统音乐，其实践异常丰富，但可惜它们大都未能被概括为理论形态。相反，两千年来音乐的传承，始终靠民间艺术家“口传心授”的办法加以繁衍。正是因为这种“口传”方式，往往使得传播者把自己的“感性”经验强调到不适当的程度，要求接受者原封不动地再传下去。长此以往，“程式化”即成必然。可以说，博大精深的中国乐学原理之所以始终没有得到系统的理性的梳理，而只是埋藏在那些盈千叠万的乐曲之中，与上述“实用主义”的传承方式关系很大。

（2）匿名的“作曲家”队伍。历史上，像南宋姜夔那样在作品中标明“自度曲”者，实在是凤毛麟角，但这不等于说，我们没有专门从事“作曲”的专业作家。实际上，那些终生都为戏曲曲艺“制曲”的艺人（他们常常也是“琴师”），毫无疑问应该属于古代作曲家。所不同的是，他们的大部分心血，都花在“改用前调”、“节辞以就声”上了。这种特殊的创作，虽然剥夺了他们的“署名权”，但却迫使他把自己的才华奉献于曲牌的不断丰富和高度凝练。一部光彩夺目的中国音乐史，一个独特的音乐文化体系，就是由他们世代努力而创造的。这正如一条大河，它之所以波涛滚滚，永不止息，是靠了从各处流入的千细百流。但若有谁想从大河中辨出哪一滴水原属于哪条江河，实在是徒劳的。因为，最重要的是大河本身。历代的艺术家们，无论是职业、半职业或业余的，就是如此习惯地做这种把“传统”再“传”下去的事。在这一方面，民间的年画、剪纸与民间“曲牌”的情形十分贴近。千百年来，各地的剪纸、年画有许多“模子”、“样子”，但每人画、剪之时，都可能随心所欲地“加”进一点什么。“曲牌”的沿袭何尝不是如此。民间歌手、乐手一方面接受了“传谱”，另一方面又不是一味模仿。他们总要加一点新意。由此，曲牌愈加精湛，甚至成为乐之珍宝。看来，中国历史上的“作曲家”们虽无“署名意识”，但却强化了“曲牌性”思维。得乎？失乎？历史会回答的。

（3）占主要地位的声乐体裁。每个民族音乐文化的发展都离不开它的文学。而在中国，音乐与文学的关系似乎更为亲近。“原始乐舞”为歌、舞、诗三位一体；汉唐大曲中歌、舞、乐（器乐）虽然相互分开，但歌唱部分

比重很大；唐代曲子，宋元诸宫调、杂剧、明传奇、清代各种地方戏及曲艺，声乐都居突出地位。因此，作为文学因素的唱词结构、韵律在很大程度上影响了音乐的体式，特别是五代的曲子词、宋词、元曲等实质上是曲牌出现、形成的催生剂。这只要研究一下曲牌的“名”便可了然。几乎所有的牌名，都与早期的唱词有关，如“下西风”、“浪淘沙”、“一封书”、“一枝花”、“月上海棠”、“朝天子”等。在词曲相互结合的过程中，词总是占主导地位，它对音乐的结构、腔格有某种强制性和规定性。然而，一旦音乐有了自己的模式，它便要保持相对的稳定性，转而要求歌词就范于自己了。这正好是曲牌形成的契机。

曲牌产生的文化背景和具体条件是十分复杂的，以上所举，仅及大要。而且，在孕育、形成、发展、成熟乃至变化过程中，它们之间相互影响、彼此交错。我们千万不要简单化地对待这一对中国音乐来说举足轻重的现象。

如果有人问我，代表中华民族的音乐审美理想是什么？我将会立即回答：首先是曲牌。这不仅因为它在中国音乐中无处不在，而主要是其中所蕴含的“思维框架”体现了鲜明的民族特性。正如四合院、牌楼、水墨画、苏州园林等代表了我们在建筑、美术领域所作的文化选择那样，曲牌恰恰是我们的祖先在音乐艺术方面的一种文化抉择。你大概体味过：无论是典雅妩媚、清丽婉转的昆曲，还是铿锵顿挫、劲切雄宏的大鼓；无论是纡徐绵缈的江南丝竹，还是粗放热烈的北方吹打，都熔铸着中国传统文化独有的品格和气派，积淀着民族精神的底蕴。为了探求这种品格和底蕴，我们已经面临非重新认识它的巨大价值不可的时候了。
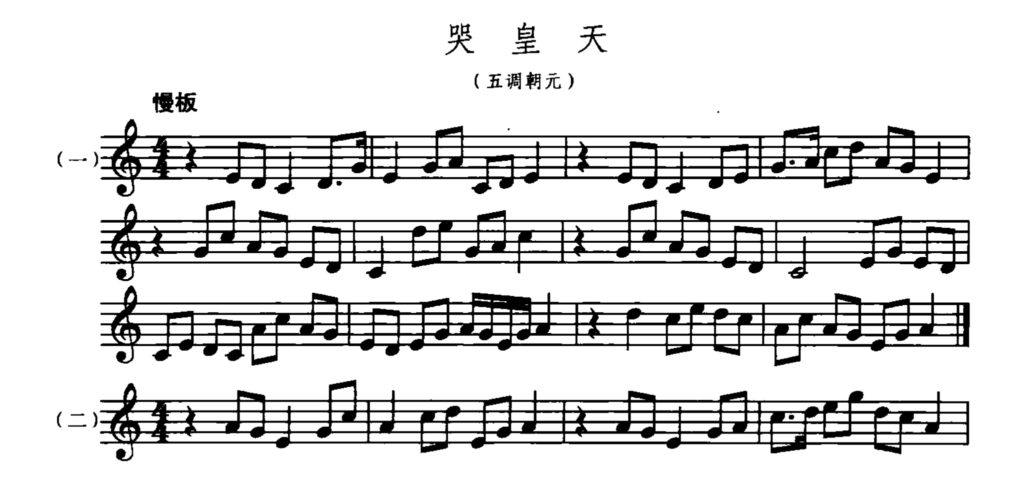
（原载《中国音乐国际研讨会论文集》，山东教育出版社，1990，第319页）

五调朝元
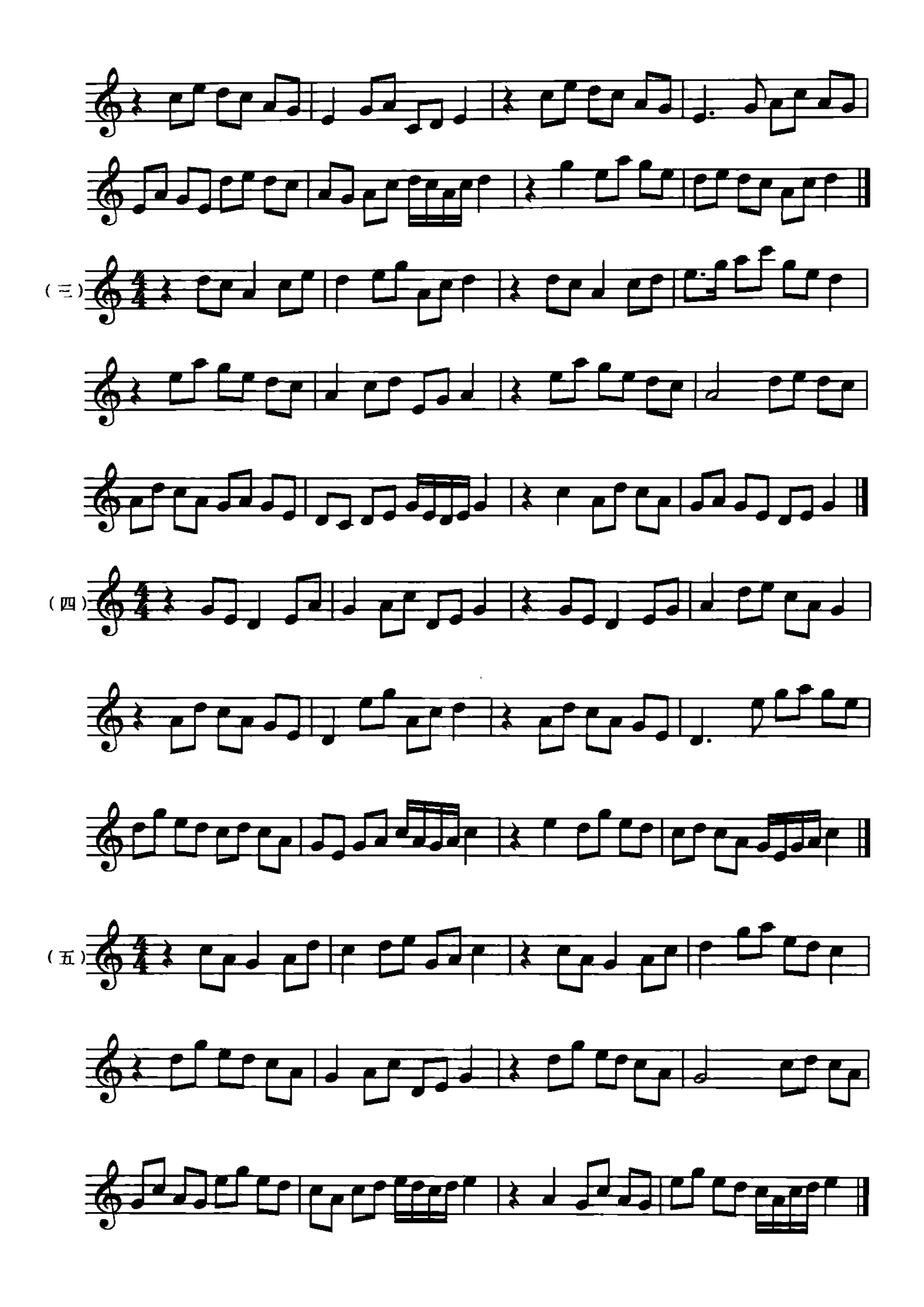
李来璋

笔者于1982年初，在辽源市进行吉林省鼓吹乐的挖掘整理工作期间，从民间鼓乐艺人张汉臣的手抄工尺谱本中发现了一首标有“五调朝元”字样的乐曲《哭皇天》。这是一首同宫系统的有规律的五种调式交替的乐曲：

谱例1



作者简介：李来璋（1942—），男。


(三)
(四)
(五)
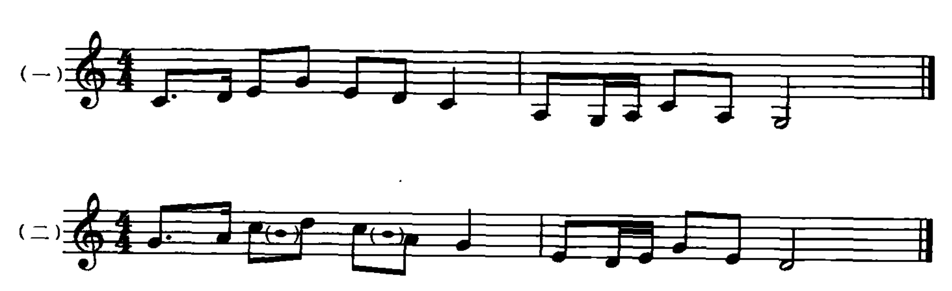
笔者对此产生了浓厚的兴趣。随之也产生了一连串的问号：五调朝元的含义是什么？五调朝元的原理和它所遵循的规律是什么？它在实践中是如何运用的？它与中国古代民族音乐的理论有什么联系？它对于我们今天又有哪些启迪？带着这些问题，笔者向很多艺人进行了询访和研讨。并与老艺人张汉臣等合作，录制了《哭皇天》五调朝元及带有解说的三十五调朝元的音响资料。同时在长影李季达同志处听了胡海泉同志（北京电影乐团）关于《哭皇天》三十五调倒扒皮演奏的部分片断（因录音抹掉而没听全）。之后又详细研读了张正治同志编著的《唢呐曲集》中的有关论述。后来又听了胡海泉和王文汉同志关于《哭皇天》五调朝元的演奏。经过一段时间的探索和研究，对如上问题，有了一些初步的认识。现陈述如下：
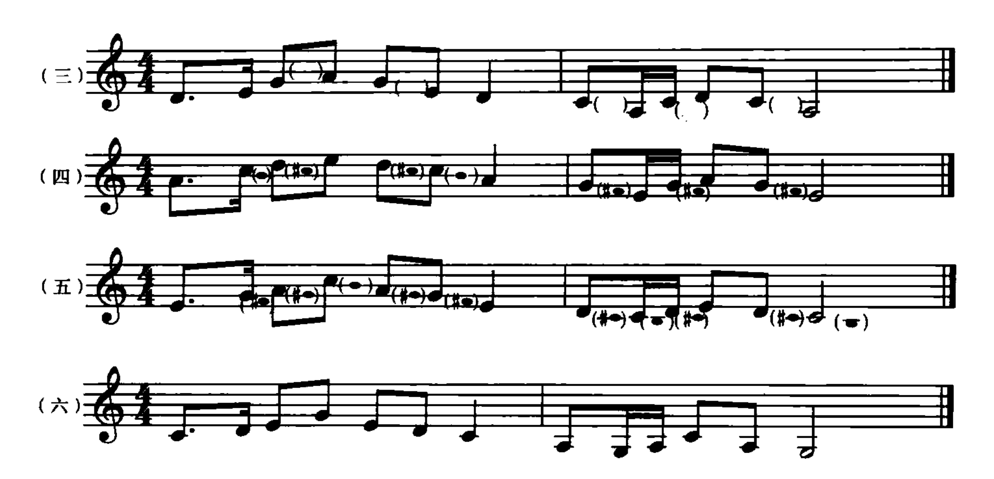
1. 五调朝元的含义：五调者，这里系指同宫系统中的五种调式而言，非指不同律高的五种调。朝元者，为返始、回原之意。五调朝元的含义是指将一首乐曲（曲调）在同宫系统中有规律地进行五种调式转换后，又重新返回到原乐曲上来。

2. 五调朝元的原理及所遵循的规律：五调朝元是建立在五声音阶独特的音级观念基础上的。

按着五声音阶特有的音级观念，无论两音之间相距几个音级（同音级及八度音除外）进行有规律的循环，都可依序进行五次而返始复原。依此原理和循环规律，在五声音阶或以五声音阶为主的乐曲（曲调）中，按着原乐曲的音级结构进行续进，也必然是五次而返始复原，从而在同宫系统中自然形成了五种调式转换。进而也就构成了以五声音阶为主的乐曲的独特的旋律模进规律。下面举例说明之。

谱例2





注：谱例2中(二)、(四)段为移高八度记谱；(六)即为(一)之还原。

从上例中我们可以看到，由于遵循五声音阶的特有的音级观念，在乐曲的旋律演进中，避去其间的偏音不予计算，从而形成了在同宫系统中的五种调式周而复始的转换。进而也就显示出以五声音阶为主的乐曲在同宫系统演进中旋律模进的规律。还可看出，若以纯音程的计算关系进行规范的旋律模进，便会形成例2中括弧内的形态，从而构成了转调，使其成为建立在宫、徵、商、羽、角不同律高上的五个相同的调式，即异宫系统中的同一种调式。这与五调朝元的含义大相径庭。

从上例中还可显示出，由纯音程关系的旋律模进变为五声音阶特有的旋律模进的换算关系。即：凡逢si、#fa、#do、#sol者，均升一律为do、sol、re、la。凡逢fa、♭si、♭mi、♭la者，均降一律为mi、la、re、sol。记住这一换算关系，对进一步掌握和运用五调朝元的规律大有益处。

依照上述原理及循环规律，再对照一下开头引用的五调朝元《哭皇天》就很清楚了。

五调朝元应用于以五声音阶为主的乐曲(曲调)中。在五次循环过程中构成了五种调式的转换——这只是在同宫系统中的调式交替，并未构成转调。艺人称此为“串调不串味”(这里的“调”亦是指同律内的不同调式而言)。

在五调朝元的过程中，为了防止乐曲的平板呆滞，以保持旋律的流畅和使乐曲更有华彩而富于表现力，亦可在不影响旋律的骨架音及曲调的韵味

特点的基础上，可换用或加用其他正音和偏音。但切不可伤筋动骨，从而造成“串调又串味”，以至破坏了五调朝元的循环规律。

为解决器乐演奏上音域跳动范围的限制，以使乐曲旋律顺畅、连贯，亦可在不伤害五调朝元的循环原则的基础上，适当地进行调整音高或加用偏音（作为辅助音或经过音）。

如果原乐曲（曲调）中已有fa、si两个偏音作为辅助音或经过音出现，在进行五调朝元的过程中应如何处理呢？一般可省略不予计算。但也可在保证乐曲的流畅和原乐曲风格特点的基础上，依其旋律的走向，将fa（凡）看作mi（工），sol（六）或la（五），将si（乙）看作do（上）、re（尺）或la（五）。
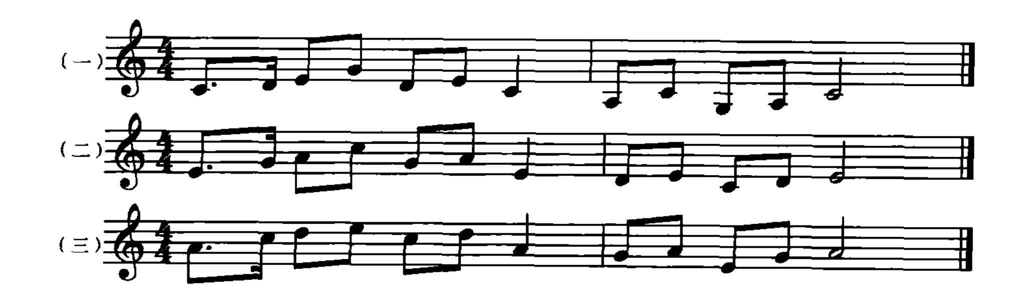
总之，在五调朝元的实际运用中，对此类问题，可灵活处理，不宜过于刻板。
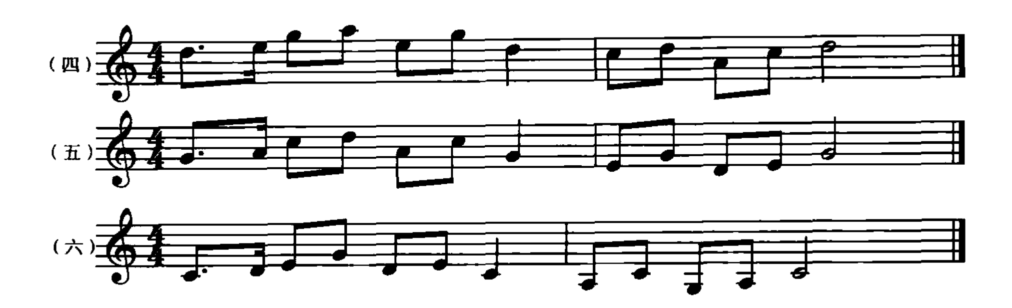
3. 五调朝元的两种方法：在五调朝元的实际运用中有两种方法。我们姑且将其称为“咬尾法”与“换头法”。

（1）咬尾法：这种方法用于起、毕音不同的乐曲（曲调）。应用时，以原曲的终结音为下一番变化乐曲的起始音。依次循着这一方法，即用下段的头紧咬着上段的尾巴，按原曲的音级结构进行五次循环演奏。五次后即可回用原曲调演奏。

（2）换头法：即以五声音阶的固有序列或变化序列，依次按原曲的音级结构进行五次轮换演进，五次后仍回用原曲。这种方法不受乐曲起、毕音相同与否的限制。下面任举一例以示说明。

谱例3





注:(五)与(六)为移低八度记谱,(六)即为(一)之复原。

通过以上对两种方法的介绍,我们可以看出,运用“咬尾法”所形成的调式变化序列,实际上正是用“换头法”所形成的某种调式变化序列。

艺人在演奏中,这两种方法均有应用,但以“咬尾法”居多。在五调朝元的变化演奏中,也都相应地运用“加花”演奏的方法,以使乐曲更加丰满、有华彩,更富于表现力。

4. 三十五调朝元的依据和规律:按我国古代十二律旋相为宫的理论,若以七音相求于十二律,则可得八十四调,此即隋朝郑译的律生八十四调之说;若以五音相求于十二律,则可得六十调;若以宫、商、角、羽四音相求于十二律,则可得四十八调……然而由于中国过去的各类乐器,尤其是管乐器的乐器本身在构造性能上的限制和实际演奏技巧所能达到程度的限制,一般说来,最多能翻奏七个调。而常用的仅四、五个调。若以七音分别相求于七个调,则为四十九调;若以宫、商、角、羽四音分别相求于七个调,则为二十八调;若以五音相求于七个调,则为三十五调……这里所说的调有两种含义:其一,七个调的调是指建立在不同律高上的七个调,这里亦包含转换不同调高的意义;其二,四十九调、二十八调、三十五调等是指分别用七音、四音、五音等与七个不同高度上的律,分别相旋而成。它们分别是建立在不同律高上的各种调式。即每个律(调)上有七种、四种或五种不同的调式。以用宫、商、角、徵、羽五音相求于七个调(律)而得三十五调为例,是指在七个不同调(律)高上分别建立的五种不同调式。简言之,即有七种不同律高的调,每个调中又有五种不同的调式,相合则称之为三十五调。

中国过去常用的工尺谱的调名有七种。不同时期的称谓亦不尽相同。在这里，为了叙述上的方便，我们暂且避开称谓的不同、律制上的差异及使用大小不同乐器导致调高上的区别，借用宫、上（工尺谱）与C相对应的关系来进行对照，那么，七调关系如下：

宫	商	清商	清角	徵	羽	闰（清羽）
C	D	♭E	F	G	A	♭B
上	尺	下工	凡	六	五	下乙

按隔八相生（五度相生）的规律，以宫为始分别左旋和右旋，则成为下面的图示：

图一

（夹钟）		（无射）		（仲吕）		（黄钟）		（林钟）		（太簇）		（南吕）
清商	←	清羽	←	清角	←	宫	→	徵	→	商	→	羽
♭E		♭B		F		C		G		D		A
下工		下一		凡		上		六		尺		五

这在唢呐上就是单、双、三借（各两种。往右旋俗称为“借”，往左旋则叫“楞”）的关系：

图二

下工		下一		凡		上		六		尺		五
♭E	←	♭B	←	F	←	[C]	→	G	→	D	→	A
三楞		双楞		借凡		基本曲调		压上		双借		三借

如果我们将上面的结构形式按五度关系进行有机的连结，便形成了如下的结构形式：

图三

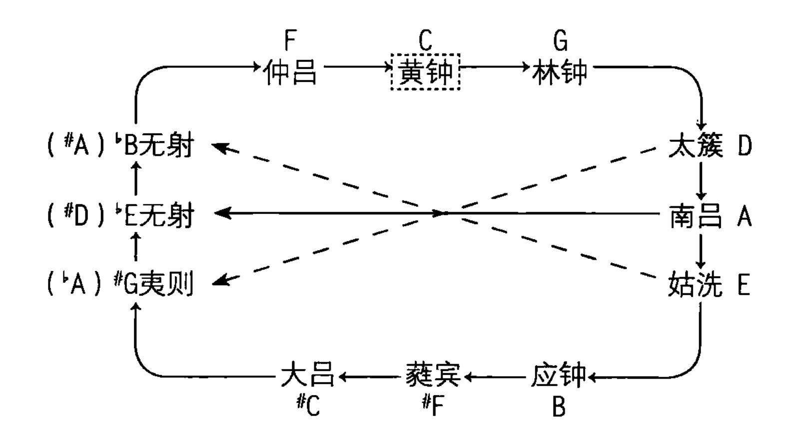
（黄）		（林）		（太）		（南）		（夹）		（无）		（仲）		（黄）
宫		徵		商		羽		清商		清羽		清角		宫
[C]	⇄	G	⇄	D	⇄	A	⇄	♭E	⇄	♭B	⇄	F	⇄	C
上		六		尺		五		下工		下乙		凡		上

以上这种连结形式就构成了我国过去民间常用的七种调子周而复始的图示。依着这种图示，按五调朝元规律依次进行演进，便有可能返始回原。这正是五调朝元的进一步应用，即三十五调朝元之说。

但是，若能顺利而流畅地进行三十五调朝元，除了遵循上面的结构形式进行演进以外，还有一条重要的原则，那就是必须使各调的首番的第一个音之间，都基本保持在同一律高上（上、下可相差一律），以使最后返始复原时仍能回到原曲的原调高和调式上来，从而进行三十五番的变奏而朝元。这是在异宫系统中进行的，艺人称此为“串调又串味”。

这里值得提出的是在由南吕（A）向夹钟（♭E）旋进中，不是隔八而是隔七相生（少了一律）。这是因为按隔八相生求十二律的方法，需十二次才能返回黄钟。现在要进行七次而返回黄钟，势必产生上述这种情况。请看下图。

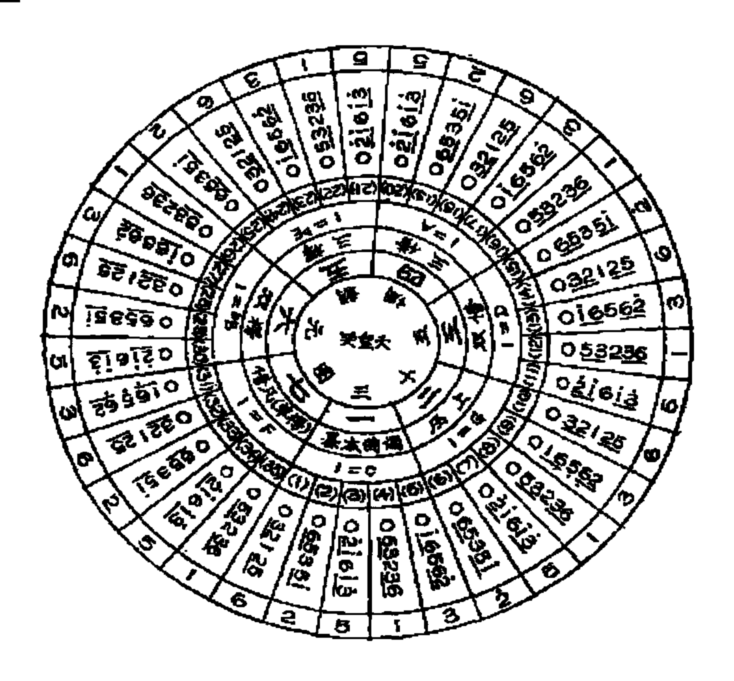
图四



由于存在上述情况，所以在三十五调朝元中，进行转换不同调高时的各同番起始音之间便产生了相差一律的现象。

下面，我们试图用一圆盘的形式将《哭皇天》的三十五调朝元图示如下。

图五



从上图中，我们更清楚地看到，一、二、三、四的首番起音都是E，而五、六、七的首番起音都为F。这样，前四调与后三调各首番起始音间，后三调与第一调首番起始音间，上下差了一律。而各调间的同番起始音也存在这种情形。这种情形正与五调朝元的循环规律相吻合。例如第一调首番与第七调首番的起始音［详见圆盘序号（31）与（1）］的mi（E）与do（F）之间即差了一律。这是因为这两调分别为C与F，而两调的对应关系是前mi等于后si，但若按五声音阶的音级计算关系，则应采用逢si为do的原则，故将第七调（F调）首番起始音变为do（F），从而与第一调（C调）的首番起始音mi（E）之间相差了一律。然而我们又看到，第七调（F调）与第一调（C调）其余四

番的起始音，则又各相对应保持在同一律高上。因为各部分内的朝元关系都顺理成章，所以这种局部的律差并不影响整个朝元的进行。这在实际的演奏中是可以顺畅地予以解决的。

5. 三十五调朝元的两种方法：三十五调朝元是在异宫系统中进行五调朝元的有机连接。在其实际运用中有两种方法。我们姑且将其称为“顺旋法”和“逆旋法”。

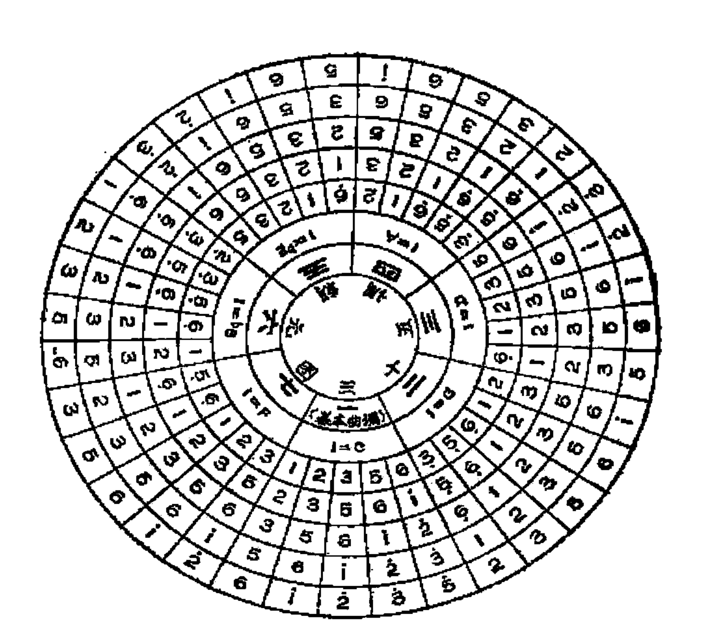
（1）顺旋法：即是依着前文所述的连接法顺次进行朝元。

（2）逆旋法：即是在顺旋的基础上，由后向前有规律地依次逆行返回原曲。

艺人在运用以上两种方法时是比较灵活的。同时在实际演奏中，也相应地运用“加手法”的方法。

为了求得对于三十五调朝元的简单明了的认识，在分析和解剖各类乐曲的基础上，笔者试图启用一个圆盘，把建立在以五声音阶为主的乐曲基础上的三十五调朝元图示如下：

图六



（3）在遵循“各调第一番的起始音间都应基本保持同一律高（上、下可差一律）方能朝元”，这一基本原则的基础上，必须把握住前段的尾与后段的头相连接这一关键环节。其要领是：在后部分的首段中找出与前部分首段起始音相对应的音位，同时以此作为后部分首段的起始音，并与前部分纵向第五段中的落音或起音（“咬尾法”是落音，“换头法”是起音）相连接。

6. 五调朝元的应用与设想：据了解，距今四五十年前，五调朝元这一独特的变奏方法还曾在东北大地上的鼓乐棚中广泛地被运用着。艺人们竞相用其高超而精湛的技艺灵活而巧妙地运用五调朝元的规律进行变化演奏，把乐曲演奏得更加丰满而有光彩，那真是变化无穷、妙趣横生。艺人们除了在同宫（同调）系统中进行变化演奏外，还采用“借字”的方法进行转调，进而在异宫系统中进行变化演奏。他们往往不是刻板地恪守固定的次序进行各种调间的朝元，而是比较灵活自如地运用五调朝元的规律进行顺向、逆向的递进或跳进循环，往往不都从基本曲调起始。可以进行五调朝元或三十五调朝元，亦可进行十调、十五调、二十调、二十五调、三十调朝元。从而构成了中国民间常用各调间的所有转调关系。在“朝元”的实际运用中则必须使各首番的起始音基本保持在同一律高上。这样无论怎样进行循环演进，则都能始终以这一基本律高为轴心进行环绕运行。

在两个人进行演奏时，除了用规格统一的乐器进行同调同番演奏外，还进行同调异番的演奏。同时也用不同规格的乐器进行异调同番或异调异番的演奏，艺人称此为“楞子调”（即格楞子调之意）。

遵照五调朝元的规律灵活采用的诸种用法会产生一种很好的和声、复调效果，既和谐默契又悦耳动听，富有中国民族音乐的特色。但要做到这一点，演奏者间必须熟练地掌握每首乐曲（曲调）的五调朝元的规律及各调各番的变化规律，并要有精湛的演奏技艺才行。由于应用此法要求高、难度大，加之后期为了适应“对棚”时顾主与听众的需求及其他各种原因，致使五调朝元的应用日渐疏淡，以至渐渐被一些小曲、小调、广东音乐、流行歌曲、操歌及杂耍等所湮没或取代。及至今日便很少有人能完整地掌握和运用了。建国以来，有一些文章涉及了这一问题，但是，关于五调朝元的原理

和规律却还没有被明确地揭示过。

本文是从吉林鼓吹乐中的唢呐曲开始着手进行探索和研究，并基本循着唢呐这一管乐器的特点来进行叙述的，尚未来得及进行更广泛地和深入地调查和研究，难免有一定的局限性。但是笔者深信，关于五调朝元的规律和方法在其他以五声音阶为主的各类民族的器乐曲乃至声乐曲中都是可以运用的。或许它正以不同的形式被继续运用着。

我们可以设想，在我国以五声音阶为主的器乐曲、声乐曲的各种演奏、演唱形式中以及各种戏曲（曲艺）的行弦及场景气氛音乐中都是可以灵活而巧妙地运用五调朝元这一规律和方法的。

结语：五调朝元的应用是我国古代音乐理论的产物。它包含了我国以五声音阶为主的民族音乐中的调式转换、旋律模进以及变奏、转调、和声、复调等多方面的规律和方法，富有中国民族音乐的气质和特色。无疑，它将是我国民族音乐宝库中的一件珍宝。我们应该珍视它、研究它，并将它更好地在我们当今的音乐实践中加以运用，使其焕发出更加绚丽的光彩。

（原载《音乐研究》，1985年第4期）

日本琉球音乐对中国曲调的受容、变易及其规律

——以曲调考证为中心

王耀华

中国与日本冲绳（古琉球国）有着六百年的友好往来历史。在这长期的交往中，中国东南沿海是基地。当古琉球国国王更替时，从中国明清朝廷派遣册封国王的册封使，是由福建泉州、福州出发的，其操舟船工和随从之医者、画师、乐师亦多为闽人；古琉球国前来明清朝廷朝贡时的进贡使，登陆后的第一站，开始的百来年是泉州，此后近五百年是福州，其中，除进贡使等少部分人员晋京之外，大部分的随行人员均留驻福州（或泉州），在此，或则经商贸易，作经济交流，或则演文习武，进行文化交流；尚有海上船工、渔民，亦常因风暴之故而迷失方向，漂至中国东南沿海的浙江、福建和广东潮汕地区，而与当地居民接触。正因为如此，所以，在琉球列岛的文化中，留下了中国东南沿海文化的诸多影响。同样的，在音乐文化的各个方面，亦可寻出许多踪迹。笔者曾在拙著《琉球、中国音乐比较论》中，对乐器、乐谱、三弦定弦法、龙船歌、打花鼓、组舞等作过论述。本文拟以曲调考证为中心，略探日本琉球音乐对中国曲调的受容、变易及其规律。

作者简介：王耀华（1942—），男。

一、日本琉球音乐对中国曲调的受容

在琉球的古代音乐中，大致包含三种主要成分：固有音乐（如：奥摩罗、神游、库尔纳、人游等），从日本传入的音乐（如：佛教声明·念佛、京太郎、万岁舞、女郎马、木遣、谣曲、阳旋舞曲、筑紫流筝曲等），从中国传入的音乐（如：圣庙乐、打花鼓、龙船歌、四竹舞、狮子舞、路次乐、御座乐等）。
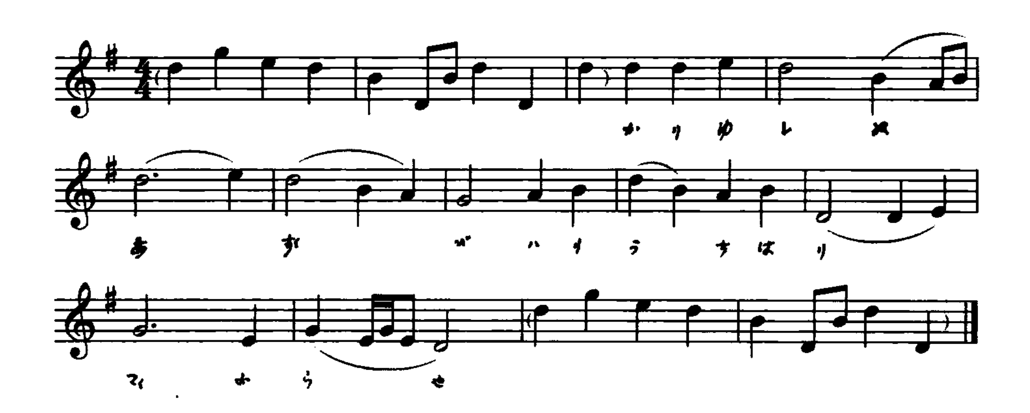
其中，从中国传入的音乐，按其曲调与中国曲调的关联，大致有如下三种类型。

（一）曲调或曲调风格与中国曲调有直接或间接联系的。如：《安波节》、《松本节》、御座乐的《操声》、《Nanero》等。
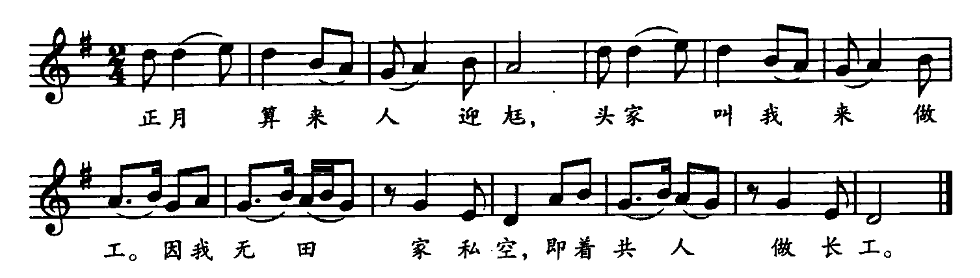


《安波节》是琉球三线音乐的古典曲目之一。其音阶、曲调均与福建泉州的民歌《长工歌》相似。音阶，同为徵调式音阶，以大二度、小三度的连接为特徵。如：（见下图）曲调的骨干音和旋律进行的动向也大致相同，只是《安波节》为上下句结构，《长工歌》是上下句分别反复。下面是《安波节》与《长工歌》的曲调，请对照他们的骨干音和旋律动向。

谱例1　安波节（日本琉球）
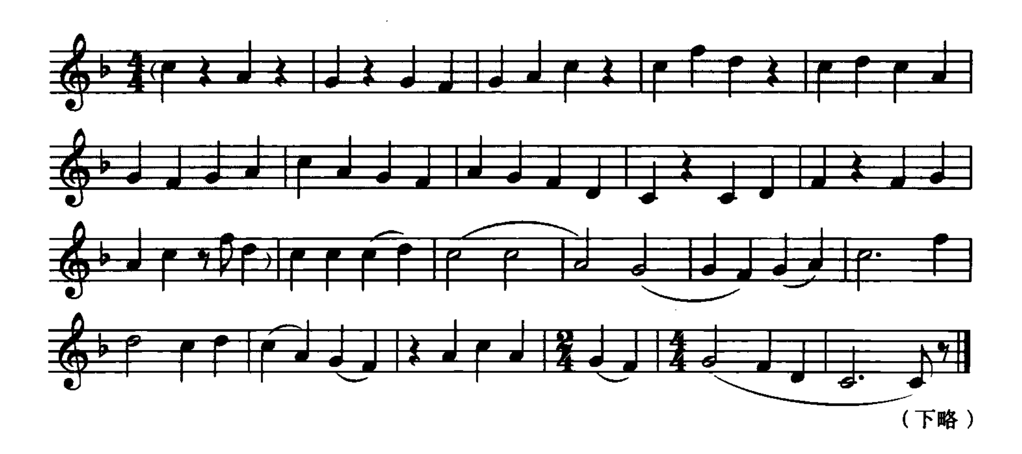


谱例2 长工歌（中国泉州）



《松本节》也是一首琉球三线古典曲目。常用来作为狮子舞的伴奏。这种狮子舞与中国某些地方的狮子舞相同，由二人组合进行。前面一人站着，后面一人弯腰，二人的四只脚也成为狮子的四只脚。前面一人的两手掌握狮子口的开闭，后面一人的左手抓住前面一人的腰带，右手掌握狮子尾巴摇动的动作。在开始时，狮子玩球的阶段，以《松本节》为伴奏。这首《松本节》虽然还不能具体说出其中国曲调的原型，但是，无论从其调式（与中国的五声徵调式相近）、旋法（中国式的只有大二度、小三度连接的五声性旋法）和节奏形式等方面，都表现了与中国曲调的紧密联系（见谱例3）。

谱例3 松本节（日本琉球）
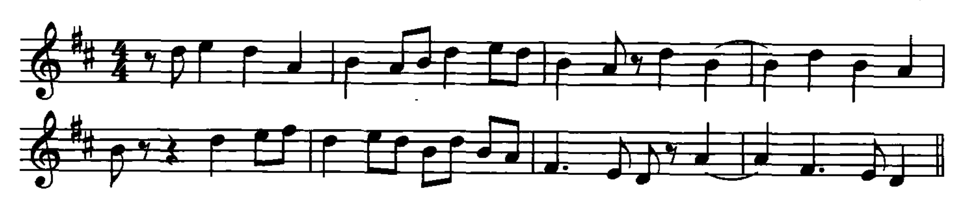


御座乐是从中国传入古琉球的明清时代的音乐。清代到琉球的册封

使，对此在中国已不容易听到的明乐，竟然还存在于孤岛，感到惊讶。废藩之际，趋向衰微，最后一次演奏是在伊藤博文到冲绳的明治20年（公元1887年）。过去在琉球王朝时代，多在册封使飨宴、招待萨摩奉行及御假屋方、庆贺使到江户、京都等地演奏。乐器有：横笛2、唢呐1、鼓1、擦钟1、脐钟1、三板1、铜锣1、三金1、两班1，共九种十件。乐曲名按乐师口头读音记录有：笛曲——Nanero、Sishirizhia、Rofin等；唢呐曲——Sawushin、Nanero、Sishirizh、Sanboyan、Uchinduwan等。据山内盛彬氏在大正元年（公元1912年）8月的采访记谱，Sawushin（操声）、Nanero，无论是德守宇座，或是朝持安室，他们唱的谱，都是中国式五声性旋法，只有大二度、小三度的连接，没有小二度的连接。
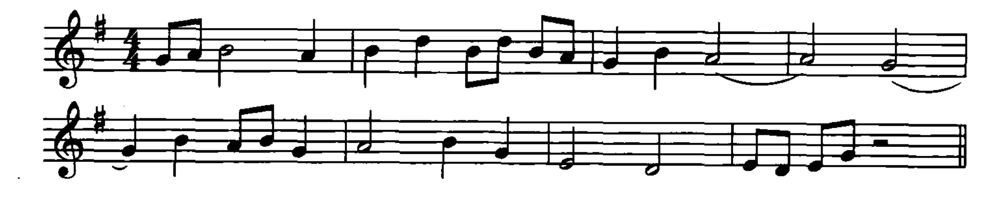
谱例4　Nanero

朝持安室唱
山内盛彬记（1912年）



谱例5　Sawushin（操声）
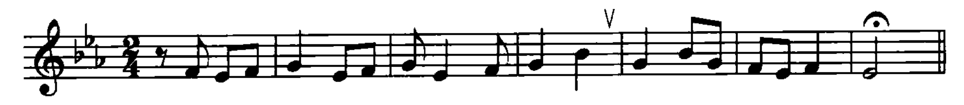
朝持安室唱
山内盛彬记（1912年）



《Sawushin》（操声）的头四小节，在曲调进行方面，还与昆曲传统曲牌［三枪］有许多相似之处。



谱例6　三枪（昆曲传统曲牌）



（引自人民音乐出版社《昆曲传统曲牌选》1981 北京）

（二）明显地从中国的两种曲目接受影响的曲调。如：山内盛彬氏《琉球王朝古谣秘曲之研究》中所收录的《太平歌》就属于此种类型。据该书介绍，《太平歌》俗称打花鼓，其实不是，而是在久米"三六九"（学艺会）演唱的中国皇帝的赞歌。其曲谱如下：

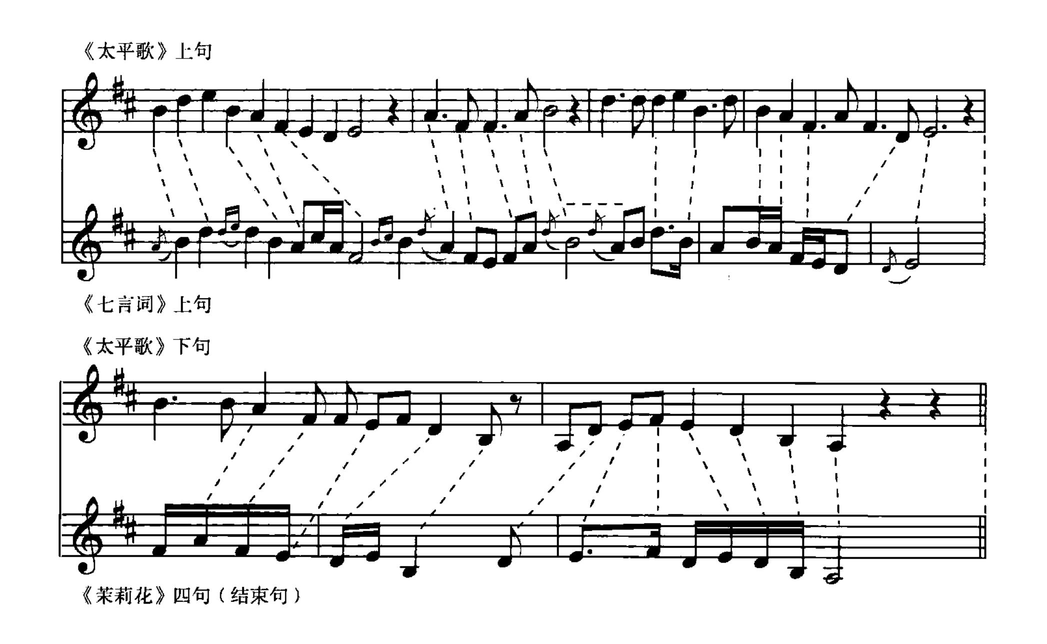
谱例7　太平歌

国场公寓唱
山内盛彬记（1913年）

万 岁 爷，镇 中
山，万古千 秋。贡 天
朝。路 上 海 不 扬 波
臣 民 俱 欢 喜。物 富，与 年
丰，万 载 归 来了吗，万 岁 爷，
福 寿 齐 天 长 不 老。

从曲调看,《太平歌》的旋律进行,与福州闽剧[七言词](亦称[清言词])、江南民歌(亦在福建等地流行)《茉莉花》均有密切关联。如果把《太平歌》分为三个段落的话,那么,各段落的下句终止式均与《茉莉花》的结束乐句相似。第一、三段的上句,则与闽剧唱腔曲牌[七言词]均有一定联系,只是节奏拉宽,变为近似散板的吟唱,但旋律进行的骨干音都十分相似。

谱例8 《太平歌》与《七言词》、《茉莉花》之比较



(三)像伊集《打花鼓之歌》、路次乐《一段·头更·颂王声》、《二段·二更·明达》、《三段·三更·操声》、《四段·四更·三模样》、《五段·齐空公》、御座乐《三模样》等,乍一看,与中国曲调迥然相异,但是,经进一步分析对照之后,即可以发现他们与中国曲调之间的紧密关联,甚至还能寻出他们赖以变化的原型(具体分析请看后文)。

二、琉球音乐对中国曲调进行变易的三种模式
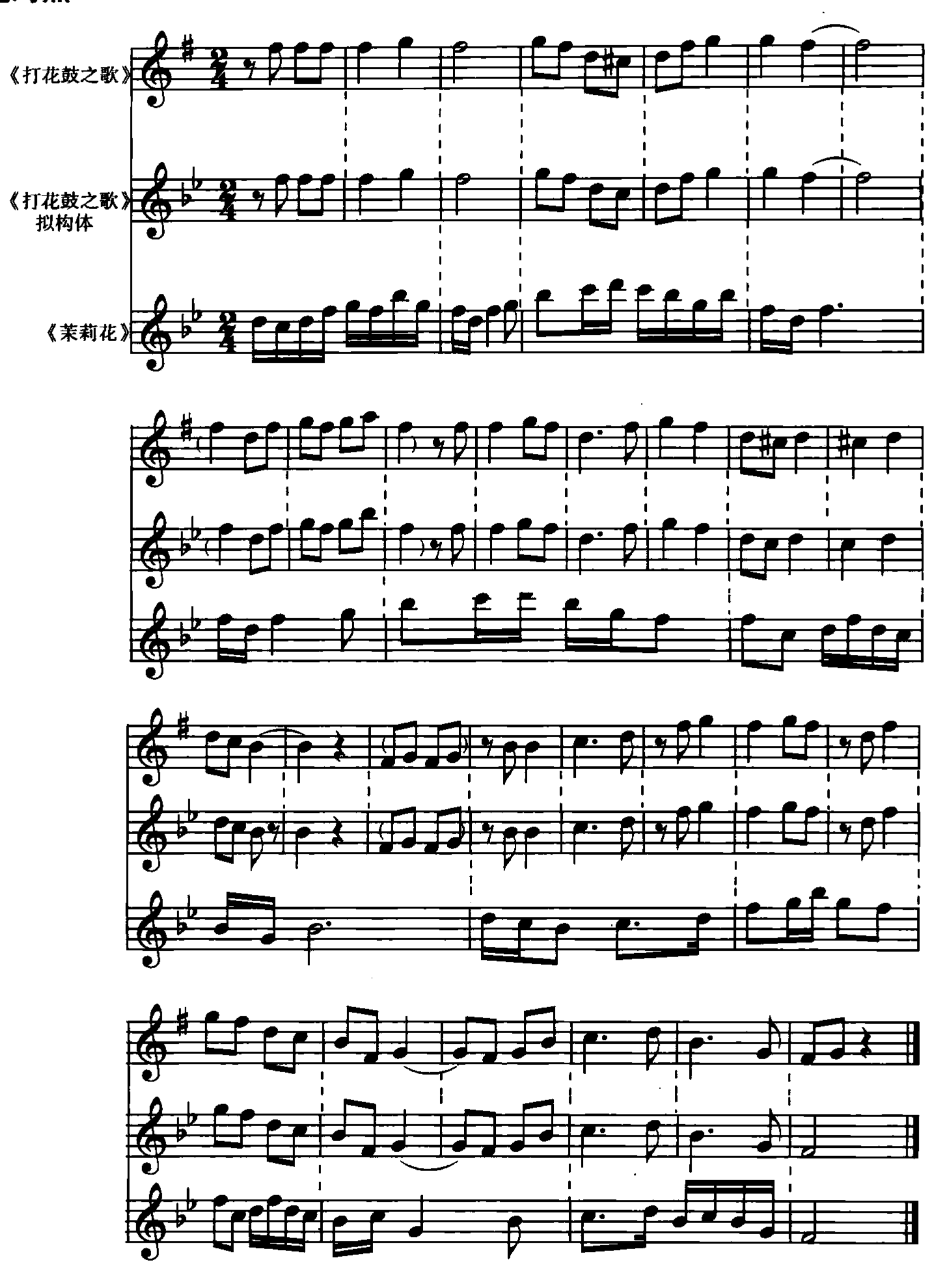
在此的所谓“变易”，指的是前节三种类型中的第（三）类型，亦即：初看时，其音阶、旋法似乎与中国曲调风马牛不相及，但可以通过某种方式对他们进行复原，进而寻其原型。本节即试图作这种复原的尝试。根据各类型复原的规律性特点，选择其中的三首曲目为代表，称之为三种模式。即：《打花鼓之歌》模式、《颂王声》模式、《齐空公》模式。现分述如下。

（一）伊体《打花鼓之歌》模式

《打花鼓》在中国是一种广泛流行于全国各地的一种表演艺术形式。包括作为歌舞的“花鼓舞”、“花鼓灯”，作为戏曲剧目的小戏“打花鼓”，以及作为地方戏曲剧种的“花鼓剧”等。其中最为著名的是产生于安徽省凤阳县的《凤阳花鼓》。如今还存在于日本冲绳县中城村伊集部落的《打花鼓》艺能，虽然不清楚其具体详细的流传过程，但对其渊源于中国却是没有异议的。笔者于1986—1987年在冲绳考察期间曾有拙文《冲绳与中国的打花鼓》，对两地“打花鼓”的故事情节、人物、动作、道具、唱词、旋律等方面的异同，作过比较。在照喜名朝一研究所学习琉球三线的演奏过程中，开始时，觉得难于理解的，是为什么伊集《打花鼓之歌》的音阶、旋法竟然与中国《打花鼓》有程度如此之大的差别：伊集《打花鼓之歌》所用的是琉球音阶do、mi、fa、sol、si、do，旋律中突出大三度、小二度的音程；中国《打花鼓》用的是中国式五声音阶do、re、mi、sol、la、do，旋律中只有大二度、小三度音程，没有小二度进行。后来在研究琉球三线“一扬调子”定弦法时，发现了琉球三线“一扬调子”（定弦：si、do、sol）乃由中国三弦“正调调弦法”（定弦sol、la、mi）变化而来。于是尝试着将原来是“一扬调子”定弦法的《打花鼓之歌》（见谱例9第1行谱），改为用“正调调弦法”而以相同的按指位置弹奏（见谱例9第2行谱），结果变成了纯粹的中国风格的曲调，再把它与中国《茉莉花》曲调（见谱例9第3行谱）对比，它们之间不仅骨干音相同、乐句结束音一样，而且在旋律线状和结构

形式方面都基本一致。

谱例9 《打花鼓之歌》、《打花鼓之歌》（拟构体）与《茉莉花》之对照



如果我们把以上变易作为一种典型（“模式”）看待的话，其中，三弦定弦法的变化是起着主导作用的因素，随着定弦法的变化，在保持三弦演奏的基本按指位置的同时，其上下高低亦略有调整，因而产生了音阶、旋法的变化。

1. 定弦

中国三弦正调定弦法是“合四工”为sol、la、mi。琉球三线“一扬调子”定弦法是“合四工”为si、do、sol。

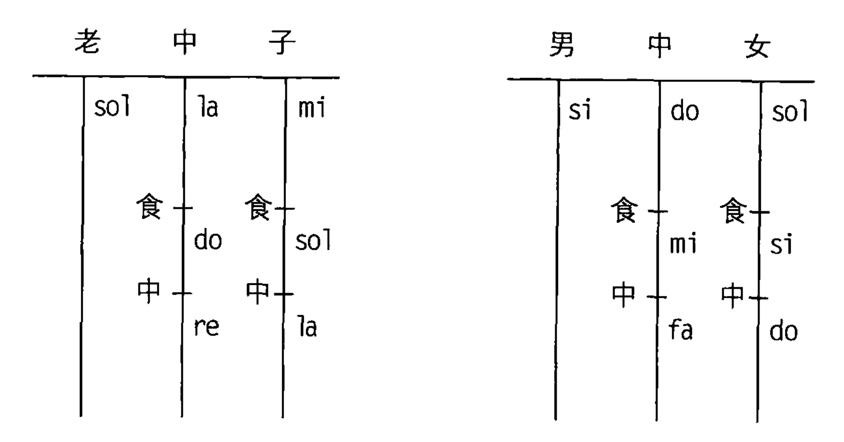

谱例10A 中国三弦正调定弦法　　谱例10B 琉球三线一扬调子

中国三弦正调调弦法的子弦、中弦的食指按音与空弦音的距离是$1\frac{1}{2}$音，比琉球三线的一扬调子的食指按音与空弦音的距离要稍短些。

琉球三线一扬调子定弦法的子弦、中弦的食指按音与空弦音的距离为2个全音，比中国三弦的正调调弦法的食指按音与空弦音的距离要稍长些。

图一

中国三弦正调调弦法按指位置　　琉球三线“一扬调子”定弦法按指位置



2. 音阶

中国《茉莉花》为中国式的五声徵调式音阶：sol、la、do、re、mi、sol（见谱例11A）。冲绳伊集《打花集之歌》为琉球音阶：do、mi、fa、sol、si、do（见谱例11B）。
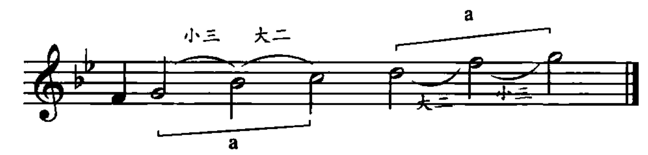
谱例11A **谱例11B**

3. 旋法
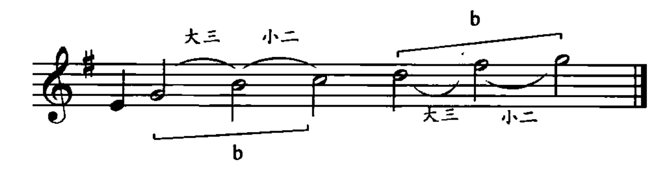
按照四度音组分析,《打花鼓之歌》以琉球特徵旋法的大三度、小二度,代替了《茉莉花》所具有的中国式五声性旋法的小三度、大二度。

谱例12

中国《茉莉花》的四度音组



伊集《打花鼓之歌》的四度音组



(二)《颂王声》模式
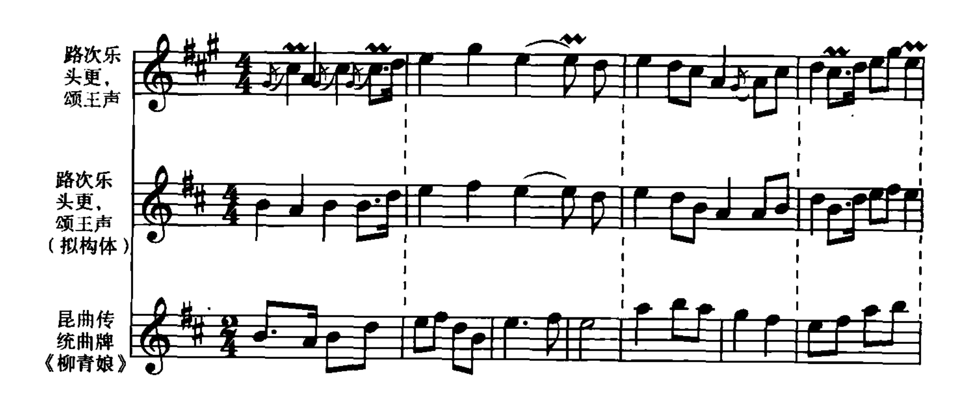
《颂王声》是琉球"路次乐"中的一首曲目。
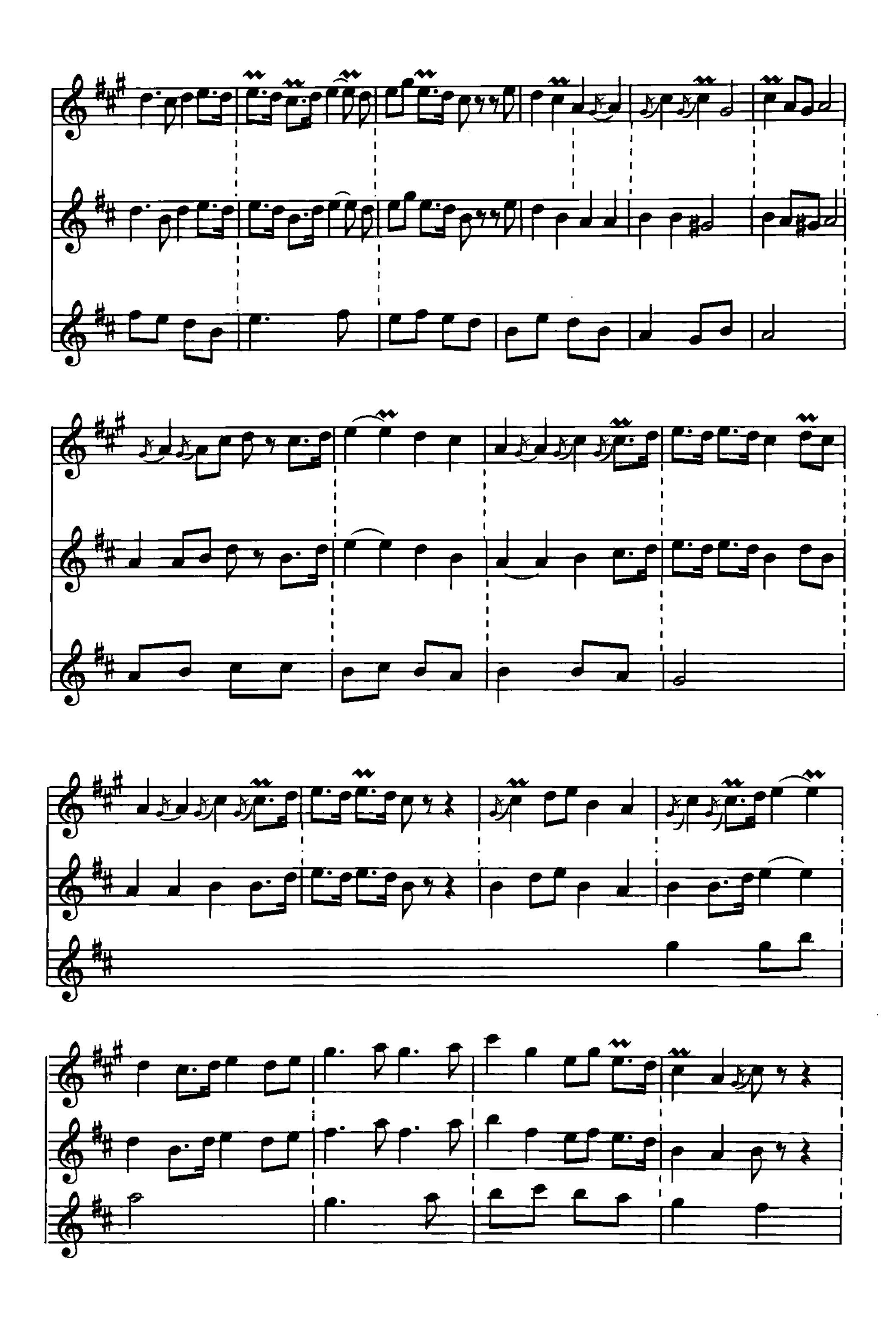
路次乐,是琉球王朝时代,国王庆贺使的行列和仪式中演奏的野外乐;在地方,也吹奏于乡村戏剧演出和乡村节日之中。其主要旋律乐器是唢呐,演奏乐器有:唢呐2、铜角(牛法螺)2、喇叭2、大鼓3、小鼓4、三叶2、笛中吹1、笛吹通1。乐曲曲目有:音取(调音、定调);一段(头更、颂王声),在仪式开始时演奏;二段(二更、明达子),接在一段后面演奏;三段(三更、操声),行走时演奏;四段(三模样),结束时演奏;五段(齐空公),在五节句或节日中,接在一段后面演奏。
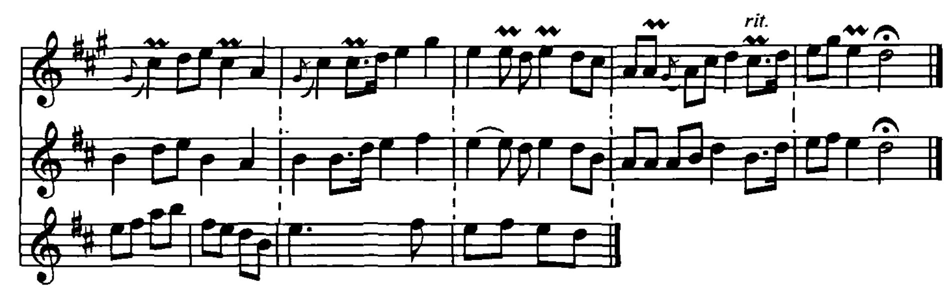
以上曲目中,除"音取"之外,其余全部都是琉球音阶(do、mi、fa、sol、si、do),琉球旋法(突出大三度、小二度音程的连接)。难道他们都与

中国曲调没有丝毫关联吗？可是关于“路次乐”传入琉球的传说中，又明明记载着这是由中国传来的音乐：嘉靖元年，世宗即位，尚清王派其王舅上里盛里为庆贺使，当他看到中国皇帝乘着凤凰轿，以路次乐的吹奏来增强国王的王威和尊严时，便买回凤凰轿一顶、路次乐乐器一套，作为琉球国王的行列和仪式之一，使路次乐成为不可欠缺的宫廷音乐。据此，路次乐当与中国音乐有关。因此，笔者曾尝试着把《颂王声》（谱例13的第1行谱）用与《打花鼓之歌》相同的办法，试图将它复原。但是，所得结果未能差强人意，不仅其复原旋法不大顺畅，而且在中国传统乐曲中寻找不出可作其原型验证的曲调。于是另辟新途，用改变唢呐筒音及其按指位置的办法：其筒音由$^{\#}g^{1}$=si变为$^{\#}g^{1}$=$^{\#}$fa；按指位置，以第3穴（b^{1}）代替第4穴（$^{\#}c^{2}$），以第7穴（$^{\#}f^{2}$）代替第8穴（$^{\#}g^{2}$），以高8度的第3穴（b^{2}）代替高8度的第4穴（$^{\#}c^{3}$）。如此所得曲调（谱例13的第2行谱），具有较为地道的中国风格。并且可以从昆曲、京剧的传统曲牌中找到相似的曲调，以之作为原型而进行验证（见谱例13的第3行谱）。在以下谱例的第2、3行谱的对照中，我们可以发现《颂王声（拟构体）》与昆曲传统曲牌《柳青娘》在旋律骨干音、乐句结束音、乐曲结构框架、旋律进行动向等方面的许多相似之处。由此亦似可印证《颂王声》与《柳青娘》之间的亲缘关系。

谱例13　路次乐《颂王声》、《颂王声（拟构体）》、昆曲传统曲牌《柳青娘》之比较对照
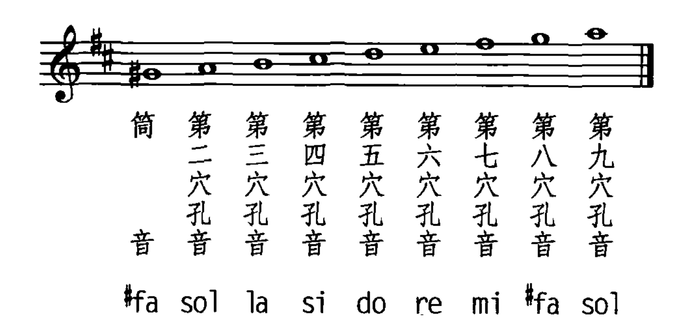






我们如果把以上这种变易作为另一种典型（“模式”）看待的话，其中，唢呐筒音的变化（由筒音作si，变为筒音作#fa）、穴孔位置的替换（以第3、7、高八度3穴音代替第4、8、高八度4穴音）起着主导的作用，由此而引起了音阶、旋法的变化。
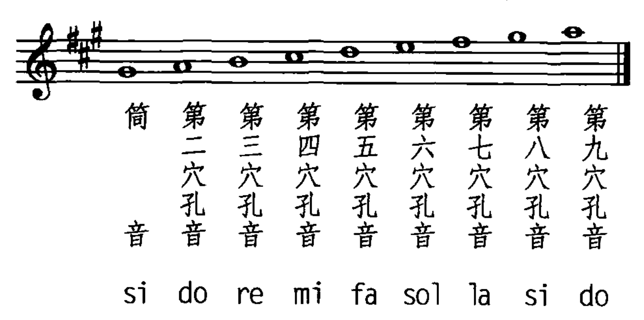
1. 筒音

中国昆曲传统曲牌唢呐筒音作#fa，其各穴孔音分别为sol、la、si、do、re、mi、fa、sol。路次乐唢呐筒音作si，其各穴孔音分别为do、re、mi、fa、sol、la、si、do。

谱例14A 《柳青娘》唢呐筒音、穴孔音



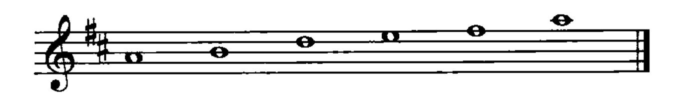
谱例14B 《颂王声》唢呐筒音、穴孔音



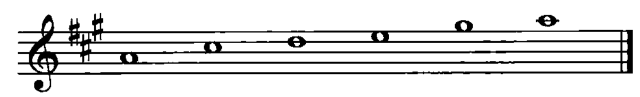
2. 常用孔穴音及音阶

中国昆曲传统曲牌《柳青娘》常用孔穴为第1、2、4、5、6、8穴，音阶为：sol、la、do、re、mi、sol；琉球路次乐《颂王声》常用孔穴为第1、3、4、5、7、8穴，音阶为：do、mi、fa、sol、si、do。

谱例15A　《柳青娘》音阶



谱例15B　《颂王声》音阶



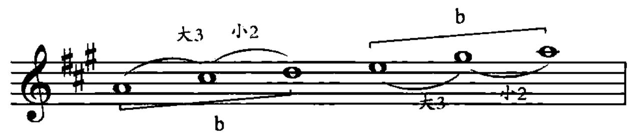
3. 旋法

昆曲《柳青娘》用的是中国传统徵类色彩的五声性旋法，可分为两个由大2度、小3度连接而构成的四度音组。路次乐《颂王声》用的是琉球的特性旋法，可分为两个大三度、小二度连接而构成的四度音组。

谱例16A　《柳青娘》所用中国徵类色彩旋法
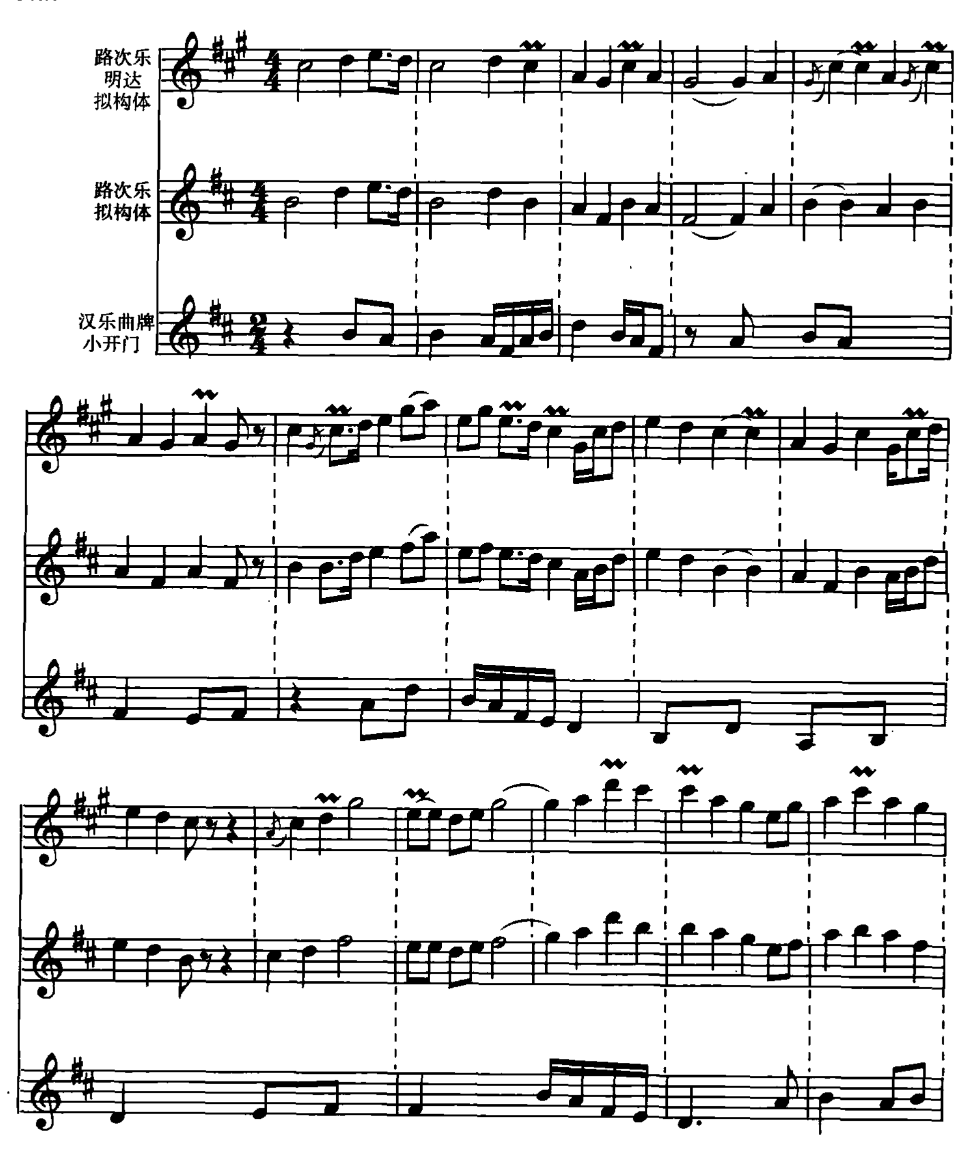


谱例16B　《颂王声》所用琉球特性旋法



运用与《颂王声》相同的方法，对路次乐《二段・二更・明达》进行复原后，其曲调的旋律骨干音、旋律进行动向等方面，都与流行于中国东南沿海的客家音乐（汉乐）《小开门》有许多共通之处，只是在结构方面，《明达》作了扩充，全曲的终止式亦有较大变化。

谱例17　路次乐《明达》及其拟构体与汉乐曲牌《小开门》之比较对照
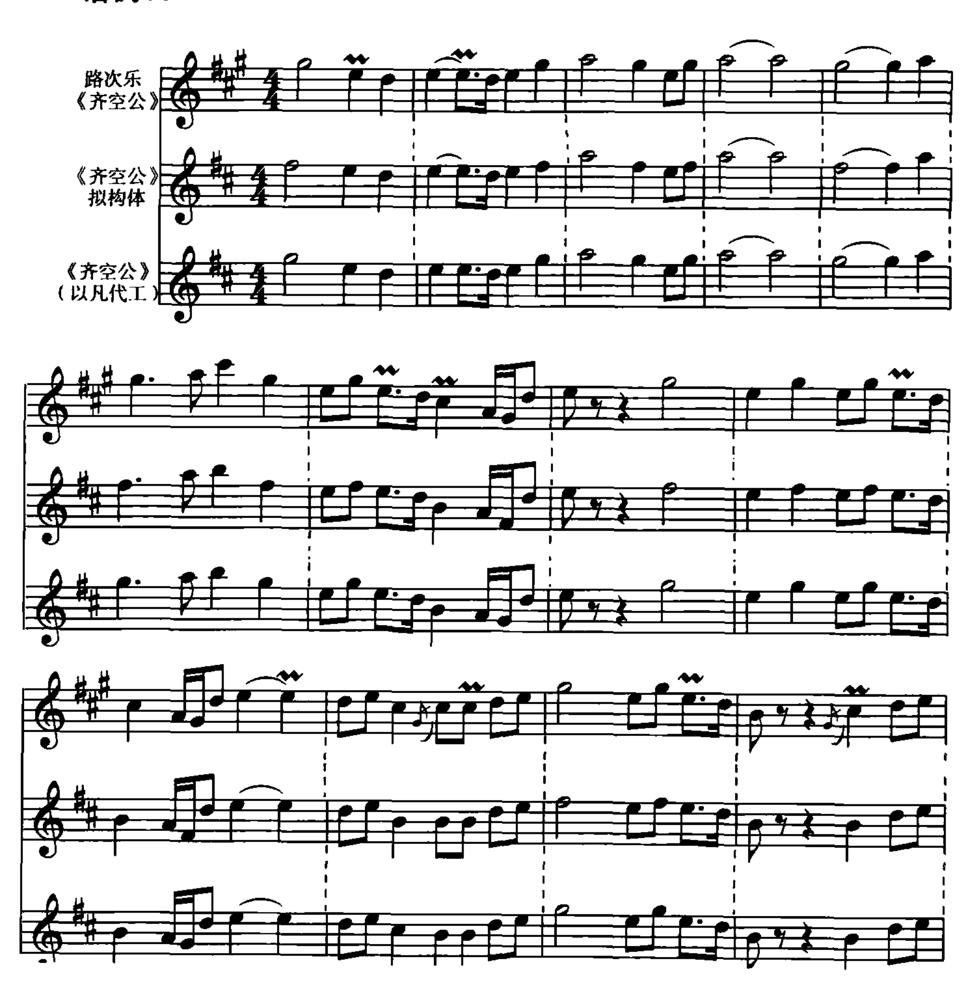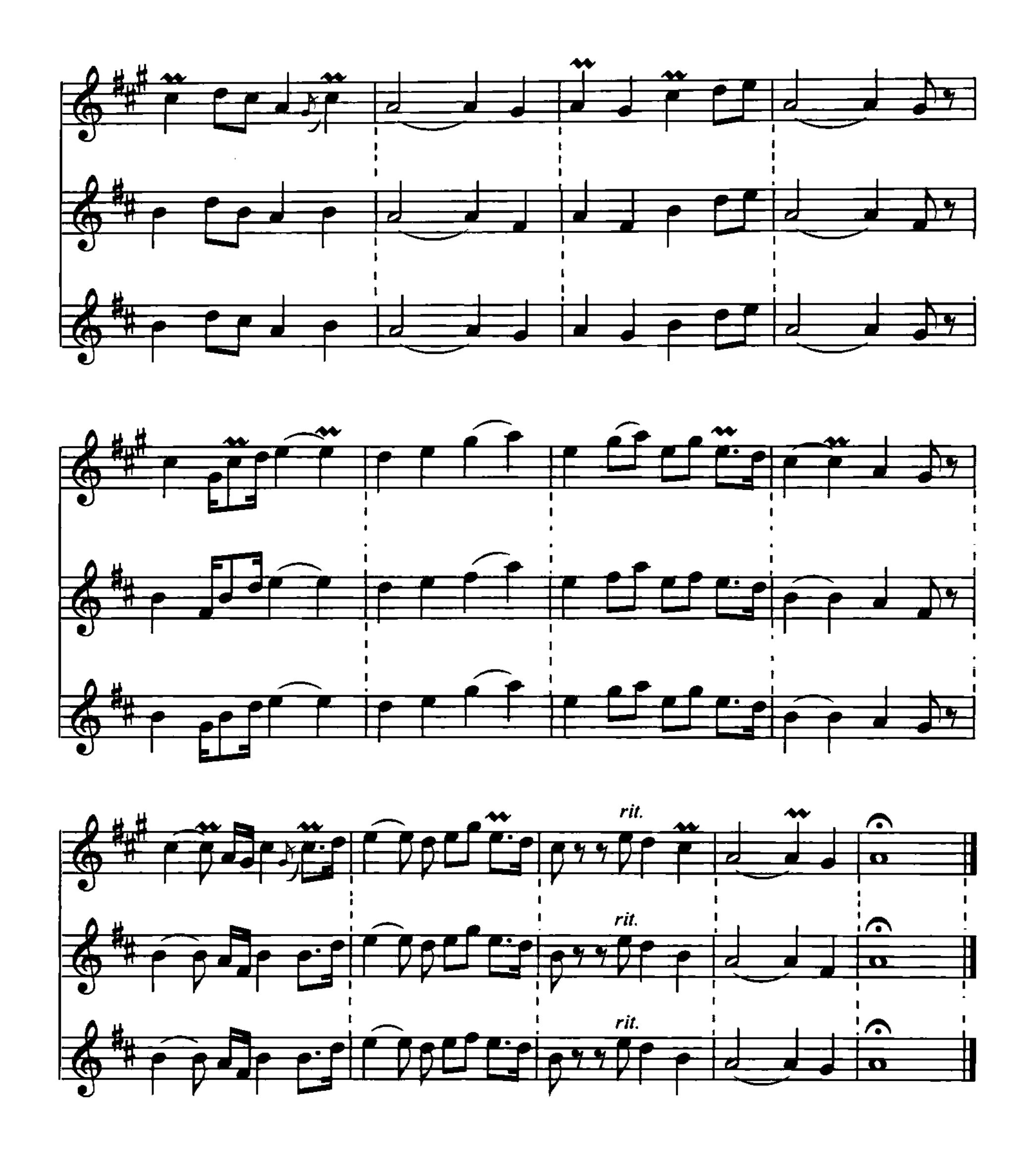




rit.

（三）《齐空公》模式

《齐空公》也是路次乐中的一首。为路次乐的第5段，一般是在五节句和节日，接于一段之后演奏。笔者以为，曲名中的“公”是“工”之讹误，《齐空公》是《齐空工》，就是中国传统乐曲中常见的“以几代工”，因此，“工”字就变“空”了。据此，笔者先按以上第（二）《颂王声》模式，对《齐空工》进行了“拟构体”的变化，得出（谱例18）的第2行谱；然后按“齐空工”的本意作了“以几代工”的处理，得出（谱例18）的第3行谱。

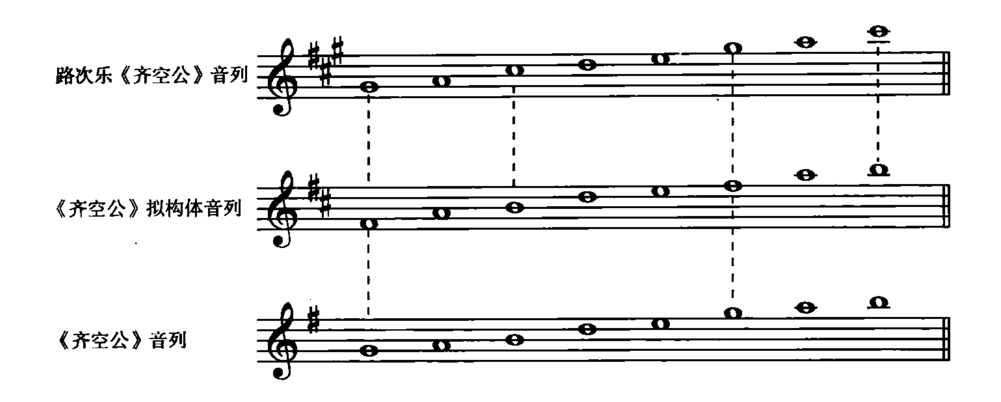
谱例18





如果以上复原能够成立的话，作为另一典型（“模式”），这里的变易，除了第（二）《颂王声》所用的变换筒音唱名、变换各孔穴音唱名、常用孔穴音的更替，以及由此所引起的音阶、旋法的变化之外，还提供了另一“齐空工”所特有的“以几代工”，使其“工”音全都“空”了出来，实际上还产生了宫音系统的变化，由“以几代工”变成了“以清角为宫”。三者音列关系的变化情况如下：

谱例19
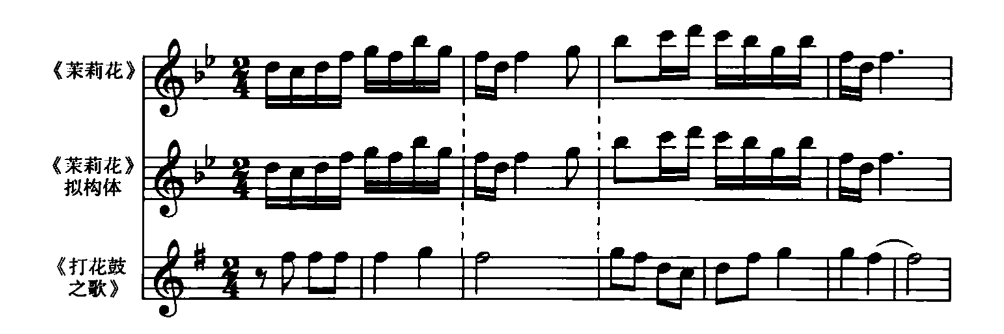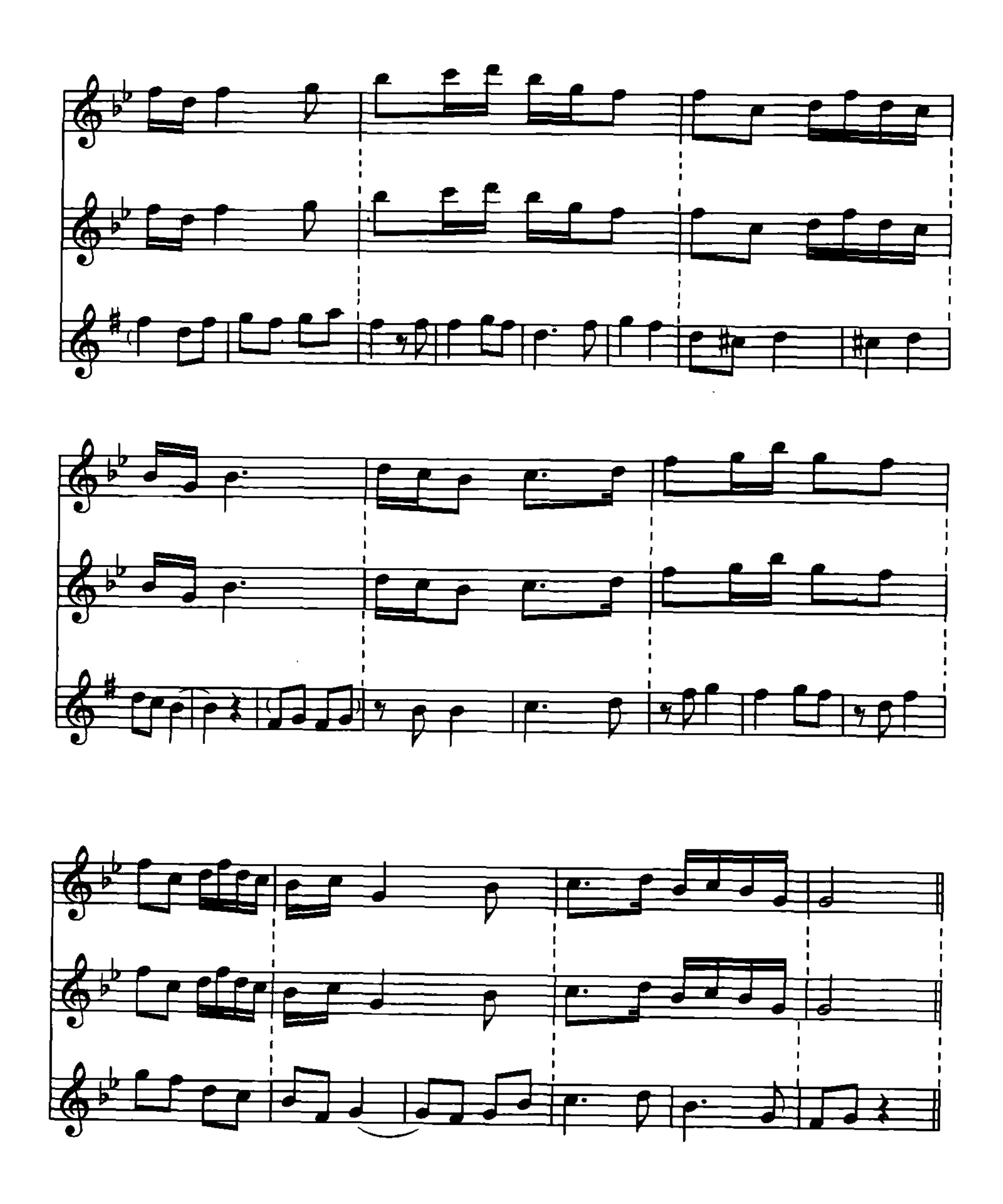


三、从三种模式寻其变易规律

（一） 三个阶段的假设及其变易

在上节对《打花鼓之歌》、《颂王声》、《齐空公》的考证复原中，基本上都是按“现型”→“拟构体”→“原型”来追溯的。反之，我们也可以假设“原型”→“拟构体”→“现型”的三个变易阶段。仍以《打花鼓之歌》为例，由《茉莉花》开始，经三弦定弦法、按指位置距离变化后，成为《茉莉花（拟构体）》，再经旋律简化、结构扩充压缩、旋律线状的个别改换，则成为伊集《打花鼓之歌》。

谱例20 《茉莉花》、《茉莉花（拟构体）》与《打花鼓之歌》





同样的，对《颂王声》、《齐空公》我们也可以作《柳青娘》→《柳青娘》（拟构体）→《颂王声》，《齐空工》、《齐空工》（拟构体）→《齐空公》的三阶段假设。

这些变易中的共同规律是：

1. 三弦定弦法与唢呐筒音唱名的改变是关键，随之而出现的按弦位置和常用孔穴音的变化，又引起乐曲音阶、旋法的变化。然而，这假设中的三个阶段，只是整个变化过程中无数次变易中的三个代表点，各阶段之间尚有无数次微小的量变，由其量变的积累，才能产生阶段性的某种质的改变。正如笔者在《琉球三线“一扬调子”考》中所指出的，“一扬调子”的多种游移性状态至今仍各自独立存在，由他所演奏出来的各种曲调当然亦同时存活。并体现了各种量变的累聚，由此而逐渐进入新的阶段。正是在这各种新阶段中，体现了琉球人民的创造性的艺术劳动。

2. 如果说，从假设的第一阶段到第二阶段是以三弦定弦法、唢呐筒音唱名的改变为主导的话，那么，从假设的第二阶段到第三阶段，则多从旋律的简繁不一、音乐结构的扩充缩减、音程的移位倒置等方面进行变化。

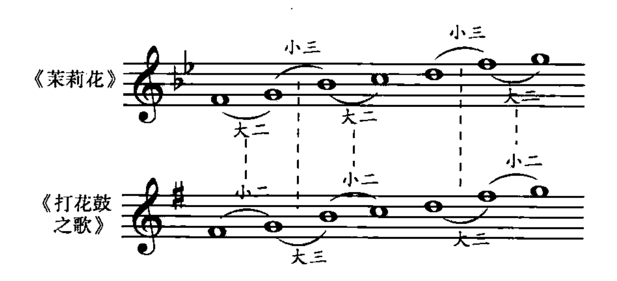
（二）三种模式在音节旋法变易方面的规律

如前所述，在第二节中已经阐述过的三种“模式”代表了三种典型，在音阶旋法变易方面，可以归纳成三种格式：音程性质变换式、音程度数变换式、混合变换式。

1. 音程性质变换式

指的是类似由《茉莉花》到《打花鼓之歌》的变换，各相对应的音级之间，度数完全相同，都是三度、二度，只是由小三度变为大三度、由大二度变为小二度，产生了音程“大”、“小”性质的变化。如下例所示。

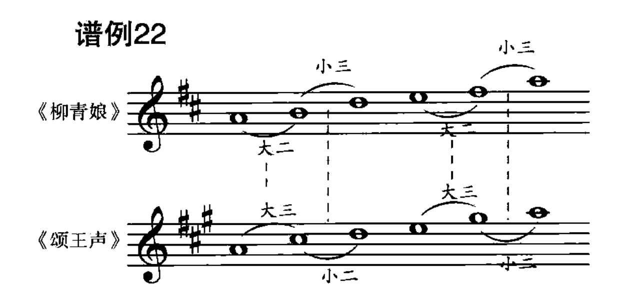
谱例21



2. 音程度数变换式

指的是类似于由《柳青娘》到《颂王声》那样的变换，各相对应音级之间，性质（如大、小、增、减等）完全相同，只是音程的度数产生了变化，如：由大二度变为大三度，小三度变为小二度。如下例所示。

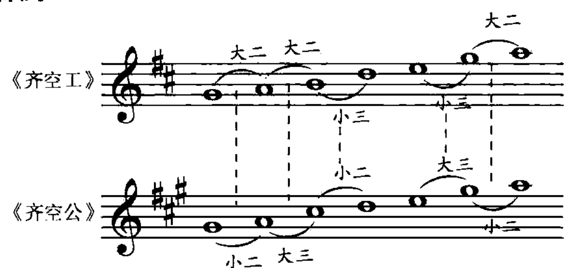
谱例22



3. 混合变换式

指的是类似于由《齐空工》到《齐空公》的变易，其中，既有音程性质的变换，如：上半部分的大二→小二、小三→大三的变换，又有音程度数的变换，如：下半部分的小三→小二、大二→大三等。如下例所示。

谱例23



以上各模式、各种规律，集中到一点，就是琉球人民在吸收中国曲调进行变易的过程中，最常用的变易是以琉球音阶、琉球旋法来改造中国式的五声音阶和五声性旋法，使之琉球化，以适应琉球人民的审美习惯和审美要求，从而创造了具有独特风格色彩的琉球音乐文化。

参考文献

[1] 山内盛:《琉球音乐艺能史》,民俗艺能全集刊行会，1959.

[2] 山内盛:《琉球王朝古谣秘曲之研究》,民俗艺能全集刊行会，1964.

[3] 王耀华:《琉球、中国音乐比较论》,日本那霸出版社，1987.

[4] 高景池传谱、樊步义编:《昆曲传统曲牌选》,人民音乐出版社，1981.

[5] 马玉兰编、吴夏礼校订:《京剧传统曲牌选》,人民音乐出版社，1982.

[6] 魏朝国、叶景笙整理:《闽剧唱腔一百牌》,福州市文化局，1980.

[7] 富浜定吉:《五线谱琉球古典音乐》,文教图书株式会社，1980.

（原载《中国音乐学》，1991年第2期）

从侗寨鼓楼坐唱管窥侗族大歌的历史渊源

伍国栋

大凡到过湘、黔、桂边界侗族地区的外乡人，都会被侗族人民智慧的结晶——鼓楼建筑和大歌合唱表现出的艺术魅力所折服。作为古典建筑艺术的宏伟的鼓楼和作为民间音乐艺术的动人的大歌，虽属于不同范畴的两种艺术形式，但不论从现实的情况还是从历史的角度来看，它们之间确实还有值得考究的历史联系。

迄今在侗族民间流行的侗族大歌，是一种依附于古老群聚活动的风俗性多声部长歌。这一使中外音乐工作者惊讶和赞赏的组织规范、结构庞大、音乐动人的民间合唱，作为有关群体集会和群众交往活动的一个必不可少的重要礼仪程序，正式歌唱必在约定俗成的特定地点——侗寨鼓楼内以坐唱的形式来进行，故在距今较远的历史年代，侗寨鼓楼和侗族大歌即因种种社会因素，相互间便产生了依存性联系。由此，侗族大歌也被称为“鼓楼大歌”，侗语称“嘎得楼”（gae dees louc）。近年来，当侗族大歌的“年龄”和“籍贯”问题被提到民族音乐学研究日程上，引起人们普遍注意的时候，[①]本

作者简介：伍国栋（1942—），男。

① 1982年4月，在广西南宁召开的“全国部分少数民族多声部民歌座谈会”上，与会的贵州代表，提出了侗族大歌的“年龄”和“籍贯”问题。

文试以鼓楼与大歌的历史联系为杼机，从大歌鼓楼坐唱形式的研究入手，在侗族特定的社会历史背景中，对侗族大歌的历史渊源进行初步的考查，为这一课题的深入研究，提供一些相互关联的历史线索和历史依据，并同时提出自己的粗浅看法就教于同志们，我想这也许是有实际意义的工作。

一

世界上关于艺术起源问题的探索，首先是建立在人类起源问题的研究基础之上的。人类创造了艺术，也在不断地发展和丰富艺术。当人类社会演进到一个新阶段、生产力达到一个新高度时，在文化艺术方面随之而相应出现的，就是传统文化艺术中注入的新内容和滋生的新形式。众所周知，侗寨鼓楼不是侗族最早的建筑艺术；侗族大歌也不是侗族最早的歌唱艺术。它们在侗族古老的文化历史长河中，是流而不是源。二者无疑都是侗族社会生产力达到一定高度、社会历史发展到一定阶段，在本民族文化艺术领域方面滋生出的新形式。如今，当我们在回顾它们的历史，了解它们的成因，但具体历史材料却相当缺乏的情况下，根据“不同的时代具有非常不同的形式，并因而具有非常的内容”[①]这一基本原则，似乎应该采用一种社会学性质的反证法：首先分析这两种艺术形式所内涵的特殊社会生活内容、所具备的特殊社会功能、彼此间相依赖的特殊社会联系等，确定它们早期可能生存的历史背景和社会基础。接着，将得出的初步结论再与可见的少量历史文献资料相印证，在相互一致的情况下，才可能由此及彼地对侗族大歌的历史渊源作出较接近于实际的判断。

首先，我们从侗寨鼓楼谈起。

侗寨鼓楼是侗族以侗族族姓（血缘亲族）集团为单位而建立起来的，历来被视为寨子和族姓的标记与象征。在南部侗族方言区，单一族姓的寨子，

① 恩格斯：《自然辩证法》，《马克思恩格斯全集》第20卷，第382页。

常建一座鼓楼于寨子正中，多族姓的寨子，常有多座鼓楼分别建于各族姓居地中心。全寨或族姓有事，即由公推的“寨老”登楼击木制长鼓（鼓楼由此得名）召聚全寨或全族姓人商议裁决。“峒人……争讼不入官府，以其长论决之”[①]即指此情况。其长“号曰‘乡公’”[②]，“乡公”即“寨老”。

历史上，南部侗族方言区的若干寨子，还常联盟为“款”。“款”有“款首”和“款约”。“款首”即“寨老”中公推出的头人；“款约”即各寨共同商定的大家必遵的“习惯法”，所谓“立法行事，悉有定制”[③]即指此约。

侗族历史上这种被史学家称为“小小纵横结构”[④]的“款”组织，是当时的一种地域性农村公社组织形式，系原始氏族社会残余，[⑤]其有关记载，始见于宋代。《溪蛮丛笑》说：“彼此相结，歃血叫誓，如兰地仡伶结连九衙生界之类，缓急为援，名‘门款’。”[⑥]“仡伶”，为侗族自称“更”（gaeml）的汉字记侗音的切音。“门款”即“款”组织。公元1176年（宋淳熙三年）联百里的“大款”，已在南部侗族方言区出现。在“从前我们做大款”的“款”词中，就有“头在古州（今贵州榕江）、尾在柳州（今广西柳州）”的“大款”。[⑦]

侗寨鼓楼，同时亦是上述“款”组织聚众防卫、议事持法的特定地点。凡“款”组织有事，亦由“款首”登鼓楼击鼓（故此鼓又有“款鼓”之称）召集各寨人至鼓楼商议裁决。如《黔记》载：“诸寨共于高坦处造一楼，高数层，名‘聚堂’。用一木杆长数尺，空其中以悬于顶，名‘长鼓’。凡有不平之事，即登楼击之，各寨相闻，俱带长镖利刀齐至楼下，听寨长判之。有事之家备牛侍之，无事而击鼓及有事击鼓不到者，罚牛一支以充公用。”[⑧]

---

① ［明］田汝成撰：《炎徼纪闻》。
② ［明］田汝成撰：《炎徼纪闻》。
③ ［元］脱脱等撰：《宋史·西南溪峒诸蛮》。
④ ［清］陆次云：《洞溪纤志》中卷。
⑤ 民族研究所编：《峒族简史简志合编》。
⑥ ［宋］朱辅：《溪蛮丛笑》。
⑦ 民族研究所编：《峒族简史简志合编》。
⑧ ［清］李宗昉：《黔记》。

鼓楼不仅是寨子、族姓及“款”组织聚众防卫、议事持法的特定场所，同时也是全寨或全族姓群聚交往礼仪歌乐的集中地方。凡代表全寨或全族姓的群聚活动和群聚交往活动（“起款”和“月也”），其中特定的歌乐讲唱程序，便一定在鼓楼进行。“暇时村与村间相悦者互相邀集……日夕集于鼓楼”，“男女排列对坐，或至二三十人，奏笙歌，互酬答，长夜聚叙不倦……”①

此类寨与寨之间的群聚交往活动，在当地称为“月也”（侗语“weex yeek”，意为寨与寨之间集团性的做客活动）。它是互访村寨及族姓间彼此团结和睦、建立婚盟的纽带。其中“集于鼓楼”，“男女排列对坐”，“奏笙歌、互酬答”的歌唱程序，即主要演唱反映祖先历史情况的叙事大歌和一般的普通大歌。笔者1981年春随同贵州民族研究所的同志采访于侗寨，在从江往洞恰遇百里外小黄寨的侗家倾寨赴约到此聚会，其鼓楼对歌的情况，与传说和历史记载均无本质差异。当时，侗寨老人曾向我们解释：两寨古有亲缘关系，三五年互访聚会一次，是先辈定下的规矩。

综合上述两方面情况可以看出：侗寨鼓楼既是作为寨子、族姓及“款”组织群聚处理事务的集中地点，也是作为族姓群聚交往礼仪歌乐的公共场所而由全寨和全族人共同建立起来的。它是这一地区内侗族古代社会农村公社制的一种遗迹。

再看与鼓楼有密切关系的侗族大歌。

侗族大歌体制的一个突出的也是最基本的特点，就是都由组织稳定而规范的歌班来坐唱。侗寨大歌歌班的组织结构及其一系列主要活动，亦深刻地烙有侗族古代社会农村公社制的历史印记。

属南部侗族方言区的贵州从江、黎平、广西三江三县毗邻的地区，古称“内古州”，是流传侗族大歌最集中、最典型的地方。这里凡建有鼓楼的侗族寨子和族姓，同时至少有沿袭成俗的几个组织稳定而规范的男女歌班，在节日聚会和族际交往时，代表全寨和全族姓人到鼓楼去坐唱大歌。这些以

① ［民国］姜玉笙总纂：《三江县志》。

合唱大歌为主要任务的歌班，亦都严格地以寨子或族姓为单位，按不同的辈分来建立。

侗族大歌歌班的成员，一般都是同寨同族姓的同辈伙伴，他（她）们按性别和相近的年龄组合成小班（一般8至12岁）、少年班（一般13至16岁）、青年班（一般17至22岁）、成年班（一般23至30岁）。歌班的歌师称为“桑嘎”，也多由族姓内经验丰富的老歌手来担任，高辈歌班的歌头（侗称“赛嘎”，即“雄声”，唱高声部的歌手），往往就是低辈歌班的歌师。一个歌班的组建过程和全寨全族姓歌班的“新陈代谢”，都完全按族姓内部传统的习惯方式约定俗成地自然完成。平时，歌班学唱和练习大歌，在歌师家进行，逢节日盛会或迎宾待客，歌班则必须代表全寨全族姓盛装至鼓楼进行公开的坐唱。一个寨子或一个族姓，若没有固定的歌班代表全寨全族姓在群聚交往活动中述唱族姓历史和传说故事，则认为是全寨全族姓的耻辱。大歌歌班从产生之日起，似乎同时就具备了“族姓文化象征”这一突出的社会功能。

其次，大歌歌班演唱的部分传统大歌，在称呼方面、歌唱风格方面，也同样体现出上述特征。一些传统大歌（主要为“普通大歌”）曲目，尽管各有其特定的内容和结构形式，但侗家仍然习惯用与内容和形式毫无关系的寨名来区分和称呼它们。高增寨（属贵州从江）的歌，就叫《嘎高增》，即“高增歌”；三龙寨（属贵州黎平）的歌，就叫《嘎三龙》，即“三龙歌”；诸如此类还有“嘎肇”、“嘎银潭”……这些大歌即使流传于外寨，被外寨长期传唱，其原来冠以的寨名依然不改。并且，不同的族姓和不同的寨子都力图突出本族姓和本寨大歌的特色，从而形成“各寨有各寨风格”的局面。“唱曲有地所”，闻风可辨流，在黎平、从江、三江交界地侗区，人们往往可以根据大歌歌班的情况和大歌合唱的风格特点来区别和分辨它们属于何族姓与何寨。视大歌为族姓文化的象征，已成为当地侗家维护本族姓传统文化的一种共同心理表现。

侗寨歌班演唱的大歌曲目，最能代表族姓传统文化特征的，当然是以族姓为单位而沿袭下来的部分。一种“唱款”性质的叙事大歌，当属其中古老

的曲种。大歌的侗称为“嘎老”或“嘎得楼”。“嘎”即“歌”；“老”既有“大”也有“长”、“古”的含意。从前，凡族姓或“款”组织聚众集会，由“寨老”和“款首”当众叙唱亲族历史和“款约”的内容和来源是必具的一个重要程序，故族姓或“款”组织遇事集会于鼓楼皆要“起款”。如旧志所说：“昔自治自卫组织……所订的二十一条款为法则，相沿至今，每遇集众或起团，皆曰‘起款’。”[①]“起款”即“开款”，在开款会上必唱“款词”；“款词”就是诗歌化的“款约”。下面一首流传于贵州黎平、从江、榕江、广西三江、湖南通道一带的“款词”[②]就是此类诗歌化“款约”的实例：

不讲根源不知尾巴，
不讲尾巴没有中间，
……
满发创造款传乡村，
祖父传给父亲，
父亲传给我们，
千次万次给我们年轻人摆谈，
祖父传给父亲，
父亲传了下来，
今天就把款讲一讲给大家听。
……

唱其祖先历史来源的从江小黄男声叙事大歌《祖公上河》[③]，从内容到结构都明显地属于此类“唱款”性质的叙事大歌。

上述“唱歌”程序的结构形式和叙唱内容，都较多地保留了侗族历史上

---

① ［民国］姜玉笙总纂：《三江县志》。
② 中央民族学院语言研究所杨权同志调查搜集。
③ 黔东南苗族侗族自治州文化局编：《民间歌曲集成》侗族分册。

古老的社会生活特征。而具有“唱款”性质的一部分叙事大歌多为男声组唱，并以男声组唱为最突出的情况；叙事大歌一人唱主词歌腔，众人唱虚字长音衬托的持续音伴唱特点等，亦都与款约的沿袭方式和寨老一人“唱款”众人齐声附和的“起款”形式特点相吻合。据此，我们似乎可以这样估计：侗族大歌体制的确立，同南部侗区“款”组织社会生活有密切的联系；大歌的歌唱程式和鼓楼坐唱形式，可能即由族姓或“款”组织的鼓楼聚会和鼓楼“起款”的程序影响而缘起。

由此我们感到，最早出现在南部侗族方言区聚居村寨的大歌歌班，当是适应这一地区内侗族历史上农村公社性质的族姓结构或“款”组织社会生活的群聚性活动而建立起来的。大歌歌班传唱的一部分叙事大歌和普通大歌，既是族际交往之产物，亦是族姓及“款”组织内各寨必不可少的赖以团结共存的文化食粮和精神支柱。现今我们在南部侗区侗寨看到的歌班组织及其歌班在鼓楼坐唱大歌的习俗，实际上是这一地域内侗族古代社会农村公社制的一种遗风。

综上所述，侗族鼓楼和侗族大歌，虽然属于性质不同的两种艺术形式，但它们在侗族社会历史长河中表现出的突出社会功能，却一致性地体现出相同的时代特征。它们在南部侗族方言区普遍出现，具有性质相同的历史背景和社会基础。二者似乎都产生于侗族社会历史发展过程中的农村公社制阶段。

二

既然鼓楼和大歌在南部侗族方言区普遍出现具有上述相同的历史背景和社会基础，那么一个作为族姓礼仪歌乐的特定场所，一个作为族姓礼仪歌乐的特殊形式，因性质相同的社会功利目的而发生依存性联系，则是社会的、历史的结果。尽管目前比较缺少早期的有关大歌具体情况的史料，但我们仍可在有关鼓楼和与鼓楼坐唱形式有联系的部分历史文献之中，觅寻到侗族大歌的历史线索。如果再将这些线索置入南部侗区特定的社会历史阶段和特

定的社会组织结构中去加以印证，那么我们的认识即不会离事实太远。

鼓楼在侗区最早建于何时，已不可考。不过可以断定，其历史至迟不会晚于明代。查明代史籍即可发现：当时侗区已经有一种结构辉煌的被称为“罗汉楼”的建筑。其实，“罗汉楼”即侗族鼓楼。

清《广西通志》说：“峒人居溪峒中……故谓之峒人，椎髻插雉尾卉衣……以巨木埋地作楼，高数丈，歌者夜则缘宿其上，谓‘罗汉楼’。”按，《广西通志》为金鉷撰，刻于清雍正十一年（公元1733年）。此段关于“峒人”、“罗汉楼”的记载，实际上是参照前人关于鼓楼的记述，同时又结合侗区鼓楼的实际情况而撰写的。明人邝露（1604—1650）在其杂记《赤雅》卷上中即早列有“罗汉楼”条目，其文字叙述同《广西通志》所说大同小异，只是未注明此楼为何族所建。《赤雅》的“罗汉楼”条目，现照录如下：“罗汉楼，以大木一株，埋地作独脚楼，高百尺，烧五色瓦复之，望之若锦鳞矣，攀男子歌唱饮噉，夜归缘宿其上，以此自豪。”

显然，《赤雅》和《广西通志》所记的“罗汉楼”是同一民族的同一建筑。《赤雅》成书比《广西通志》早一百年，故是后者参照前者。侗族历来有称未婚青年男子为“罗汉”的习惯（侗语“lagx hany”），史书对此亦不乏记载：“男子未娶号‘罗汉’”[①]，“十八以上谓之‘裸汉’”[②]，甚至有的史家直接称侗族为“罗汉苗”[③]。这足以证实《赤雅》所说的“罗汉楼”确为侗族所建。“罗汉楼”即侗族鼓楼已无可怀疑。

《赤雅》称鼓楼为“罗汉楼”，当然与侗族男青年常聚鼓楼歌唱之俗有关，“罗汉”们既然躲聚鼓楼“歌唱饮噉”，那么在《赤雅》作者眼里，鼓楼即是“罗汉”们的天下了，这不就是“罗汉楼”了么！

这里，史料提供出侗族男青年在鼓楼歌唱的线索，实值得我们格外地注意：“罗汉”们在鼓楼唱的是什么歌？会不会是早期的与鼓楼聚会和“唱款”

---

① ［明］包汝楫：《南中纪闻》。
② ［清］道光修本《龙胜厅志》。
③ ［清］李宗昉：《黔记》。

形式有密切渊源关系的男声大歌?

我们知道，南部侗族方言区的传统民歌，照侗族的习惯，按其体制（组织、表演形式、表演场合）和社会功能特点来区分，主要的有下列六类：大歌（包括叙事大歌、普通大歌、声音大歌等）、踩堂歌、拦路歌、小歌（包括琵琶歌、牛腿琴歌、笛子歌等）、山歌、酒歌。后五类歌曲的内容和表演体制，均与大歌不同。都不是鼓楼坐唱形式。

踩堂歌，侗称“哆耶”。族性祭祀女性祖神“萨玛”（意为“祖母”或“高曾祖母”）仪式活动的一个歌舞程序。其形式为举族相聚手相握成圈于“萨玛堂”外旷坪且步且歌。

拦路歌，侗称“嘎萨困”。族际间相互交往（“月也”）于寨外会面时唱的一套礼仪歌。组曲结构，不是“长歌”。歌唱地点一般在寨门路口，先由主寨“拦路”，然后主客两寨歌手拉手列队唱答，唱毕主方始让客方进寨。

小歌则大部分是青年男女个别交往时唱的情歌，侗称“嘎腊”。以独唱为主，少部分是齐唱（如车江琵琶歌），主要在女家厅堂、“公房”（即所谓“月堂”）和坡野进行。

山歌，侗称“嘎拜金”。即山野小曲、山上唱的歌。多为独唱，上部分为双人齐唱。

酒歌，侗称“嘎靠”。即宴席短歌。同唱在节日喜庆的宴会上歌唱，有问有答，有领有合，独唱齐唱均可，男声女声不限。多半结构短小、内容简洁。

上述各类侗族民歌的演唱体制，确立的时期当然不会是近现代。就笔者所知，明代或明代以前，就已如此。现今的体制，不过是沿旧俗而已。

陆游在自己的笔记中说：“沅、靖州（湘、黔交界地，含今侗族聚居区）……男女聚而踏歌，农隙时至一二百人为曹，手相握而歌，数人吹笙在前导之。”[①]这即是宋时侗族地区踩堂歌一类祭祖歌舞于旷坪举行的情况实录。又，明《贵州图经新志》载：“侗人……暇则吹芦笙、木叶、弹琵琶、二弦

---

① ［宋］ 陆游：《老学庵笔记》卷四。

琴（即牛腿琴），"[①]因侗族传统音乐生活中历来未见有不配歌唱的琵琶独奏和牛腿琴独奏形式，故"弹琵琶、二弦琴"实指由这两种乐器伴奏的两种歌唱音乐——琵琶歌和牛腿琴歌，侗称"嘎琵琶"和"嘎格以"。二者均系小歌，或自弹（拉）自唱，或男伴女唱，都在旷野月场进行，一般不公开进入鼓楼。如《黎平府志》说："车寨（今贵州榕江车江侗寨）……未婚者，于旷野月场，男弦女歌最清美。相悦者，自为配。"[②]明清之前，侗家社会生活中各类民歌的演唱体制，专一化特征已趋明显。

如此看来，《赤雅》鼓楼条目涉及的侗人歌唱，也许就是男声（罗汉）歌班于鼓楼坐唱的顺笔。如果我们再进一步联系《赤雅》的另一段文字来作为佐证，那么当时侗寨歌班于鼓楼坐唱大歌的概貌即更加清晰。

《赤雅》又说："侗亦僚类……善音乐，弹胡琴（侗琵琶）、吹六管（芦笙），长歌闭目，顿首摇足。"这里明确指出，侗族传统音乐除小歌（"弹胡琴"即"嘎琵琶"）和芦笙音乐外，还有一种所谓"长歌"。这种"长歌"的歌唱姿态为"闭目"和"顿首摇足"。

前节曾做过叙述：大歌的侗称"嘎老"，本包含有"长歌"的意思。《赤雅》所谓"长歌"的称谓，即主要着眼于"嘎老"结构方面的特征。这一称谓与大歌结构的实际情况是完全相符的。后期产生的声音大歌另当别论，其他如普通大歌，一"枚"（首）一般有六、七"角"（段）或十多"角"，可唱近一小时，当然应算"长歌"。倘若是叙事大歌，则更当之无愧：这类大歌不仅内容深邃而且结构更为庞大，少者几十"角"，多者上百"角"，连续演唱可达一小时以上。那些"唱款"性质的叙事大歌，即包括在这类"长歌"之中。

其次，侗歌歌班聚唱大歌，历来是坐着唱的。鼓楼就是这种坐唱的特定场所。故侗家有时又称大歌为"嘎得楼"（意即"鼓楼大歌"）。大歌于鼓楼坐唱的情况亦与"长歌闭目，顿首摇足"所示情况相符（这就不大可能与一般的由牛腿琴或侗琵琶伴奏的独唱形式的"叙事歌"相混淆）。在六

---

① [明] 沈庠等撰：《贵州图经新志》卷七《黎平府·风俗》

② [清]《黎平府志》。

洞、九洞地区侗寨，大歌坐唱一旦在鼓楼举行，往往就是通宵达旦，故此俗又被称为“坐夜”。坐夜主要唱内容深邃的“嘎老”，场面隆重，气氛肃穆。连旧志撰者也称“侗人……男女虽相伴‘坐夜’，而有乐而不淫之趋向”[①]，鼓楼坐唱明显的具有强烈的礼仪色彩。迄今，我们在侗寨见到的鼓楼底层四方都设有巨木长凳，可供男女歌班相对“坐唱”；一方长凳的容量，正好与一个歌班的人数相符。歌班“坐夜”歌唱，还必须采用传统的坐唱姿势：女方两眼微闭，两脚着地，两手抱掌于腿间，显得庄重肃穆；男方则左腿架于右腿之上，两手护膝，两眼微闭，头和腿随着歌唱节拍自然抑扬，显得洒脱大方。这一男声歌班在鼓楼“坐夜”歌唱大歌的古朴姿势，不就是活鲜鲜的一幅《赤雅》所记侗族“罗汉”“长歌闭目，顿首摇足”的鼓楼坐唱风俗图么！

倘若上述参照历史文献资料同时又结合侗区实际情况的研究分析基本正确的话，那么侗族大歌至迟于明代就在侗区村寨出现了。这与我们前节关于侗族大歌可能产生于侗族社会历史发展过程中的农村公社制阶段的认识亦相吻合。宋明之际，正是南部侗区农村公社制的村寨和村寨联盟普遍建立的时代。

三

侗族大歌于明代或明代之前，就以正式的鼓楼坐唱形式出现在南部侗族方言区，其基本的社会功能作用和演唱体制，一直沿袭到近代而没有发生根本性的变化，自然有其客观的特殊原因，这与该地域侗族历史上发展缓慢、受外界经济文化影响不太大的农村公社性质的社会结构和社会生活不无关系。

我们知道，作为社会意识形态的传统习俗和依附于这些传统习俗的某

---

① [民国]姜玉笙总纂：《三江县志》。

些民间歌唱形式，一方面受社会存在的限制，一方面又保持相对的独立性。就前一方面来说，尽管一个民族的传统习俗和传统艺术形式会随着时代的变迁而发生某些程度的变化，但这种变化因受基层具体的社会结构形式发展变化的制约和影响，不同民族、不同地区或同一民族的不同地区，情况是极不相同的，其速度和程度亦相当悬殊。一般说来，社会结构保持古老方式、生产力发展缓慢、经济文化受外界影响较小的民族和地区，这种变化即可能较慢较小；反之，则可能较快较大。就后一方面来说，社会意识形态看到相对独立性，又往往使传统习俗和依附于这些传统习俗的某些民间歌唱形式，具有顽强的、跨时代的延续性。所以，对于那些历来封建统治势力难以直接达到，直至近代仍保持古老社会结构方式的边远少数民族聚居村寨来说，传统习俗和传统艺术形式的相应变化发展，比较的迟缓、比较的细微，较多地保持着古老的传统风貌，是自然的现象。

侗族大歌主要盛行在贵州黎平、从江、广西三江相比邻的六洞、九洞地区，这里古属“内古州”，僻处苗岭山脉南隅，黔桂两省（区）边界，是侗族先民最早定居地之一。“六洞”地区的中心在今贵州从江的龙图、贯洞，黎平的肇兴、皮林，三江的富禄一带；“九洞”地区的中心在今贵州从江的增冲、信地，黎平的岩洞、口洞一带。宋元以来，属“内古州”的这些侗族聚居区村寨，在总的封建制度下，长期以次生形态的农村公社性质的“款”组织和族姓组织为其稳定的基层社会组织单位，与外界接触不如其他侗族地区频繁，经济生活与文化生活，受外界影响较小，直至清代，这一地区仍然是“千人哗团、百人合款”、“不相兼统”[①]，中央封建王朝的统治势力，仍未完全达到这一区域，故适应于这种社会结构和社会生活特点的意识形态——风情习俗和依附于这些风情习俗的各种民间艺术形式，特别是固定的群歌组织“歌班”，既易于在这样的社会土壤中生长，同时也易于在这样的社会环境中保存。当然，不仅以鼓楼坐唱形式为其特点的叙事大歌会在这一地域内形成，

① [清] 郝大成修：《开泰县志》。

而且侗族其他民间艺术类型，也多以此地域的为最有代表性和最有民族特征。就拿同侗族大歌艺术结下“不解之缘”的鼓楼建筑来说，也以这一地域的为最典型：贵州从江高增寨鼓楼，共十三层，气魄宏伟，为侗区鼓楼最高者；广西三江马胖鼓楼，精美别致，已为国家文物重点保护单位。此外，还有与叙事大歌有直接渊源关系的侗戏，也萌芽产生于这一地区。而富有民族特色的民间工艺品侗锦，此地域的产品也远近闻名……

综合这些情况，我们感到近现代在南部侗族方言区侗寨盛行的侗族大歌，与明代或明代之前就出现在侗区的坐唱“长歌”，是一脉相承的。它们在歌曲结构、歌唱形式等方面仍保持着相当的一致性，亦完全可以理解。五六百年这样一段时间距离，对于历史悠久、社会稳定，但发展较为缓慢的边寨人民说，只不过是漫长社会发展史中的一个瞬间。

四

最后概括全篇，作为本文的简短结语。

由于迄今所能见到的关于鼓楼与大歌（“长歌”）的史料，主要是明清时期的记录，并且，这些记录所反映出的鼓楼与大歌的关系、鼓楼和大歌与农村公社性质的族姓结构和“款”组织社会结构的关系，都比较明确，故在新的文献资料未进一步发现之前，可先作如下的初步认识：

侗族大歌的历史渊源，可追溯到侗族古代氏族社会后期的农村公社阶段；其歌唱体制的正式确立，大约在侗族社会进入封建制，但仍带着氏族社会的“尾巴”——保存在封建制度下的变质农村公社阶段。因为只有定居的农耕生产水平较高的村寨生活，才有可能为稳定而规范的歌班建制和频繁的群聚歌唱活动，创造出必需的社会条件。侗族大歌很可能是宋明之际普遍出现在南部侗族方言区的族姓结构和“款”组织社会生活的相应产物。或孕育于族姓结构和“款”组织社会结构内部的鼓楼群聚活动和鼓楼“起款”仪式；或受到了族姓结构和“款”组织社会结构内部的鼓楼群聚活动程序和鼓楼“起款”形式的深刻影响，从而才奠定了歌班建制、鼓楼坐唱、族

姓沿袭这一特殊而富有浓郁民族色彩和地方色彩的歌唱体制。由“唱款”派生出来的一部分“唱款”性质类叙事大歌、在古老传说基础上形成的部分叙事大歌和普通大歌，大约就是早期的“嘎老”（gae lao），“嘎老”的侗族语意，亦包括有“古老歌谣”的意思。其后，才逐渐出现各类声音大歌。

侗族大歌的历史，至迟不会晚于明代；其诞生地，大约就在侗族先民最早的定居地之一——湘、黔、桂三省（区）毗邻的、古代沿袭至今一直被称为六洞和九洞的一带地区。

（原载《音乐学丛刊》，1985年第4期）

维吾尔木卡姆音体系研究

周 吉

流传于中国新疆维吾尔族聚居区以及与中国相邻的哈萨克斯坦、乌兹别克斯坦等国维吾尔人中的维吾尔木卡姆，以十二木卡姆为代表和主体，也包括刀郎木卡姆、吐鲁番木卡姆和哈密木卡姆等流传在某一特定地区的“地方木卡姆”。在地球上存在“木卡姆音乐现象”的19个国家和地区中，中国新疆处于最东端，从而使维吾尔木卡姆在体裁、题材、活动场合与功能、音乐形态特征、使用乐器和服饰穿戴等诸多方面都存在着与其他国家、其他地区木卡姆不同的特色。本文仅以音体系为切入点，探求维吾尔木卡姆在这个领域的特点。

关于“音体系”这一概念，各国音乐学界有着多种解释。如：

> 音体系指音乐的理论基础中已除去时间性要素的，一个方面的体系。音乐中所用的音素材的相互关系，可以概括为音律、音阶、调式、调性等。而音体系是包括所有这些内容的概念。[①]

作者简介：周吉（1943—2008），男。

① 摘自［日］《标准音乐辞典》，罗传开译，载上海音乐学院音乐研究所、安徽省文学艺术研究所编《音乐与民族》，内部刊印，1984，第267页。

音体系指某一特定时期或特定文化的音乐中通常所用的或是由某一特定理论或音调所规定的诸音高之间的总的关系。[①]

体现乐音之间关系的一种体系，叫做音体系，即音的存在。一种音体系一方面是由八度内的级数确定的；另一方面是由音与音之间的关系所依据的原理确定的。[②]

本文拟从乐律、音列、音程、乐调等诸方面探讨维吾尔木卡姆中“除去时间要素的”、“音与音之间的关系所依据的原理。”

一、乐　律

经过多年的探研，尤其是使用现代科技手段对维吾尔木卡姆音乐进行过几次测音之后，维吾尔木卡姆中存在“四分中立音”已经成为不争的事实。[③]五度相生律、纯律、十二平均律和四分中立音律的同时并用，正是维吾尔木卡姆艺术“混成性”的重要注脚。

所谓的“四分中立音律”，可以从两方面来理解：①改一个全音（200音分[④]）一分为二的常规，将其平均分为四个“四分音”，每个“四分音”的音分值为50音分。②一改由一个大三度（400音分）和一个小三度（300音分）结合成一个纯五度（700音分）的常规，由两个“中（立）三度”（350音分）结合为一个纯五度。“中三度”向上移高五度，形成“中七度”（1050

① ［英］《格罗夫音乐大辞典》，吴佩华译，载《音乐与民族》，第273页。

② ［德］《里曼音乐百科辞典》（1979年版），顾耀明，载《音乐与民族》，第274页。

③ 参见中国艺术研究院音乐研究所、新疆艺术研究所联合发布的《“新疆维吾尔族音乐乐律和调式问题讨论会”测音工作报告》，载《新疆艺术》，1986年第5期，第47—51页；韩宝强：《〈刀郎木卡姆〉音律研究》，载《刀郎木卡姆的生态与形态研究》，中央音乐学院出版社，2004，第87—100页。

④ 音分，由19世纪英国语言学家、音乐学家埃利斯（A.J.Ellis）首倡，以表示音与音之间的距离。一个八度被埃利斯规定为1200音分，在本文中所有音程均按十二平均律的概念计算。

音分）；“中三度”向上移高四度，形成“中六度”（850音分）。

关于“四分中立音”的起源，大部分律学家认为生于某些倍音，至少与倍音有关。例如：“四分之三音”的音程可以认为是十一倍音与十二倍音的距离，中立六度可以认为与十三倍音有一定的关系，或可视为十一倍音与十八倍音之间的距离。而最早应用于音乐实践的，有学者认为是生活在公元8世纪的波斯阿拉伯乌特名手萨尔萨尔（Zalzal），他在乌特琴上首倡以a音代替♭e和e音，以a音代替♭a和a音，从而确立了“中立三度”和“中立六度”的地位。[①]但是，也有一些国外音乐史家指出，早在纪元之前，古代希腊音乐中就有四分音存在。我们可以从亚里士多塞诺斯[②]和以后理论家的叙述中推论出古希腊人像今天的大多数东方民族一样，在音乐中常用小于半音的音程。[③]缪天瑞先生在《律学》中也提到了古代希腊人在唱歌的伴奏上应用“半音之半”的微小音程。[④]近年来更有学者指出生活在中国的古老民族的音乐中也存在“四分音”。[⑤]可见“四分音”在世界上有着普遍的应用和悠久的历史，并非“波斯-阿拉伯体系”的专利。

四分音可以通过半升（升高50音分，我们用“ꝑ”号表示）或半降（降低50音分，我们用“𝄳”号表示）来达到。在维吾尔木卡姆的音乐实际中，这些“四分中立音”大都为半升音，且在大部分情况下以游移音（或称“活音”，我们用“⁓”号和“⁓”号分别表示向上或向下的游移，其幅度一般不超过50音分）的面貌出现，在调首音不同的乐调中，四分音的位置又各不相同。请看下表：

---

① 详见缪天瑞《律学》第八章，人民音乐出版社，1983。

② 亚里士多塞诺斯：古希腊音乐理论家，其著作有《和谐的要素》（公元前330年前后）等。

③ ［美］康纳德·杰·格劳特、克劳德·帕利斯卡：《西方音乐史》，吴佩华、顾连理译，人民音乐出版社，1998，第8—9页。

④ 同①。

⑤ 详见李玫《中立音源流之猜想》，载《中国音乐学》，1998年第3期。

表一　维吾尔木卡姆音乐乐调中的四分音分布表

音级 / 调首音	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ	Ⅶ
Do		（≯）			（≯）		
Le			≯				≯
Mi			≯				（≯）
Sol		≯	（≯）		≯		
La			≯				（≯）
Si			≯			≯	≯

（表中外加括号者，表示较少出现）

从上表中可以看到，在维吾尔木卡姆音乐中出现最频繁的四分中立音是中三度、中六度和中七度，其次为250音分的“四分音宽二度”和750音分的“四分音宽五度”。对于以木卡姆为代表的维吾尔族传统音乐中“四分中立音”的由来，我曾在《刀郎木卡姆的生态与形态研究》中提出过“源自塔里木土著文化”的猜想。形成这个猜想的缘由是：多年来的考古所和人类学研究证明，被称作“西域”的古代新疆“显然属于人种学上典型的接触地带”[1](p.5)，在诸多的塔里木土著居民中，至少有分别属于“地中海人种”、“原始欧洲人种”和“帕米尔-费尔干人种”的三个人类群体来自西方，其时间距今3400年至4300年之间。①古代塔里木居民和古代伊朗、古代希腊居民在种族属性、语言等诸方面有着千丝万缕的联系，这几个人类群体的音乐文化中都存在“四分中立音”应该是顺理成章的事。但是，在维吾尔木卡

① 韩康信：《丝绸之路古代民种族人类学研究》，新疆人民出版社，1993，第1—3页。

姆音乐中，主要通过半升达到中立三度、中立六度、中立七度的特征，明显地和波斯－阿拉伯音乐主要通过半降达到中立音的特征不同；在维吾尔木卡姆中存在着“四分音宽五度”又是波斯－阿拉伯音乐中所不具备的，其中的缘由尚待我们作进一步的探讨。

二、音　列

在十二木卡姆和刀郎木卡姆、吐鲁番木卡姆的每一套木卡姆中，都可以看到主要乐调和主题旋律自始至终有变化的贯穿，而以乐曲的板式（节拍及节奏型）变化为最主要的变奏乐段，因此，我们称它们为“板式变化体套曲”。现将十二木卡姆中十二套木卡姆及麦盖提县版刀郎木卡姆中九套木卡姆的主题旋律所呈示的音列摘录于后：[①]

表二　十二木卡姆音列表[②]

序号	木卡姆名称	音　列
Ⅰ	拉克木卡姆	
Ⅱ	且比巴亚特木卡姆	
Ⅲ	木夏吾莱克木卡姆	
Ⅳ	恰尔尕木卡姆	

① 因吐鲁番木卡姆中每套木卡姆的乐调及主题旋律所呈示的音列与对应的十二木卡姆中各套木卡姆的乐调及主题旋律相近，故不再单独摘录。

② 本文所列十二木卡姆的音列和谱例，均以新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会、新疆维吾尔自治区文化厅编《维吾尔十二木卡姆》，买提肉孜·吐尔逊记谱，周吉校定，新疆人民出版社，1993。

（续表）

序号	木卡姆名称	音　　列
V	潘吉尕木卡姆	
Ⅵ	乌孜哈勒木卡姆	
Ⅶ	艾介姆木卡姆	
Ⅷ	乌夏克木卡姆	
Ⅸ	巴雅特木卡姆	
X	纳瓦木卡姆	
Ⅺ	斯尕木卡姆	
Ⅻ	依拉克木卡姆	

本文表中，以“□”表示乐曲“结（束）音”。

表三　刀郎木卡姆音列表[①]

序号	木卡姆名称	音　　列
I	巴希巴亚宛木卡姆	

① 本文所列刀郎木卡姆的音列和所引刀郎木卡姆的曲谱，均以麦盖提县版本为据，阿不都吉力力、吐尔地·索皮、艾海提·托乎提等演唱，周吉、常树莲、徐明先记谱，见《刀郎木卡姆的生态与形态研究》。

（续表）

序号	木卡姆名称	音　　列
Ⅱ	乌孜哈尔吧亚宛木卡姆	
Ⅲ	拉克巴亚宛木卡姆	
Ⅳ	木夏吾莱克巴亚宛木卡姆	
Ⅴ	勃姆巴亚宛木卡姆	
Ⅵ	朱拉木卡姆	
Ⅶ	丝姆巴亚宛木卡姆	
Ⅷ	胡代克巴亚宛木卡姆	
Ⅸ	都尕买特巴亚宛木卡姆	

经过分析，我们可以看到蕴于维吾尔木卡姆音列中的特点：
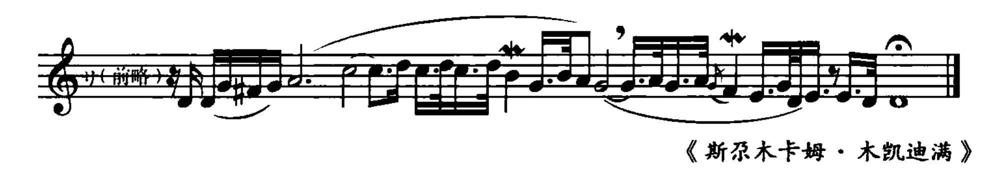
1. 在十二木卡姆中，有3套存在2个乐曲结音，2套存在3个乐曲结音。这样，12套木卡姆中就一共存在19个结音。它们的首调唱名分别为Sol（存在于4套木卡姆中），Re（存在于4套木卡姆中），Do（存在于3套木卡姆中），Mi（存在于3套木卡姆中），Si（存在于3套木卡姆中），La（存在于2套木卡姆中）。这种Do、Re、Mi、Sol、La、Si六者皆可作为乐曲结音（谱例1—6），和在一套木卡姆的音列上可以有几个不同结音（谱例7—8）的情况，我们称作为“多结音现象”。

谱例1 以乐音Do为结音的乐曲



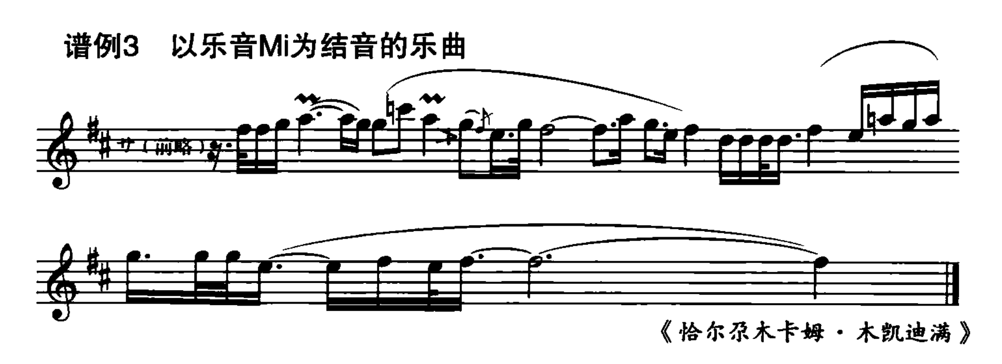
《且比亚特木卡姆·太孜》

谱例2 以乐音Re为结音的乐曲
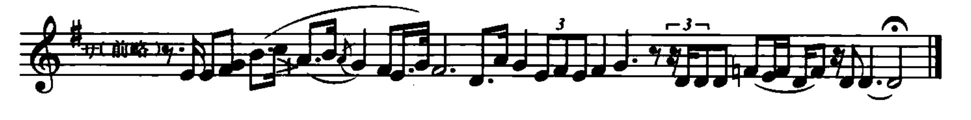


《斯尕木卡姆·木凯迪满》

谱例3 以乐音Mi为结音的乐曲



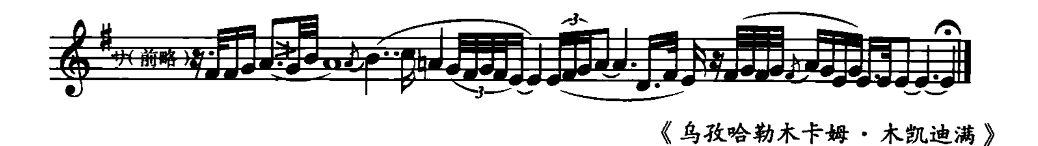
《恰尔尕木卡姆·木凯迪满》

谱例4 以乐音Sol为结音的乐曲
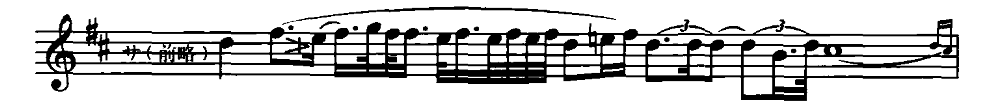


《纳瓦木卡姆·木凯迪满》

谱例5 以乐音La为结音的乐曲



《乌孜哈勒木卡姆·木凯迪满》

谱例6 以乐音Si为结音的乐曲

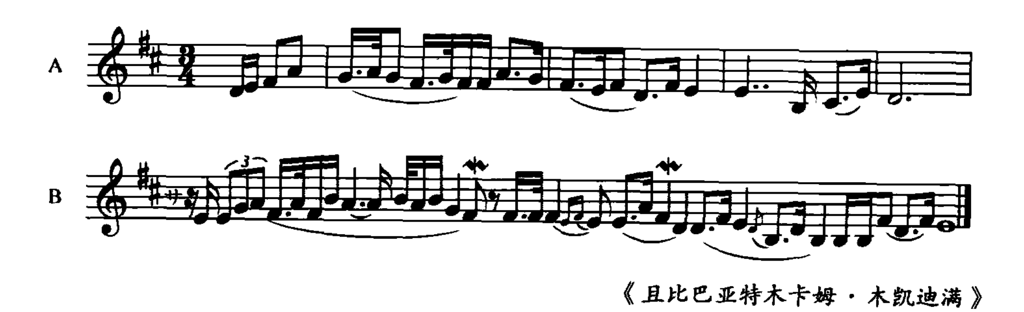


《乌夏克木卡姆·木凯迪满》

在上面所举的6个谱例中，有5个选自各套木卡姆的“木凯迪满”（散板序唱），因为在大部分情况下，各套木卡姆的主要乐调和主题旋律在其中已有所显现。

在同一个音列中可以由几个不同的乐音作为结音的例子。如且比亚特木卡姆，其中的大部分乐曲皆以乐音Do为结音，而在该木卡姆的“木凯迪满”之中，虽然前面几乐段也都以乐音Do为结音，但到了乐曲的结尾段落，却偏偏以乐音Re作为结束音。该木卡姆的第一大部分“琼乃额曼”的结束句和全套木卡姆的结束句亦然。

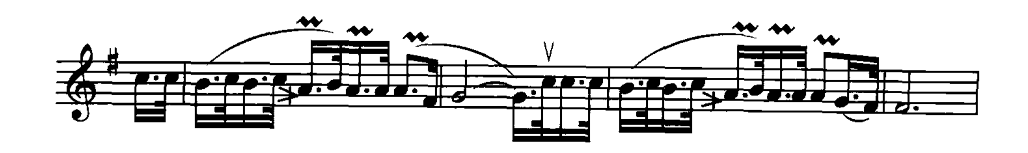
谱例7 以乐音Re为结音的乐曲

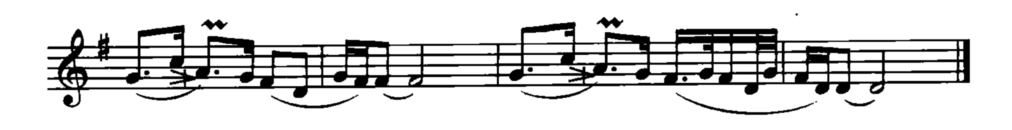


《且比巴亚特木卡姆·木凯迪满》

再如纳瓦木卡姆，本套木卡姆共含22首乐曲，这些乐曲沿用着相同的音列，但乐曲的结音却各不相同：有14首以乐音Sol为结音，8首以乐音Si为结音。
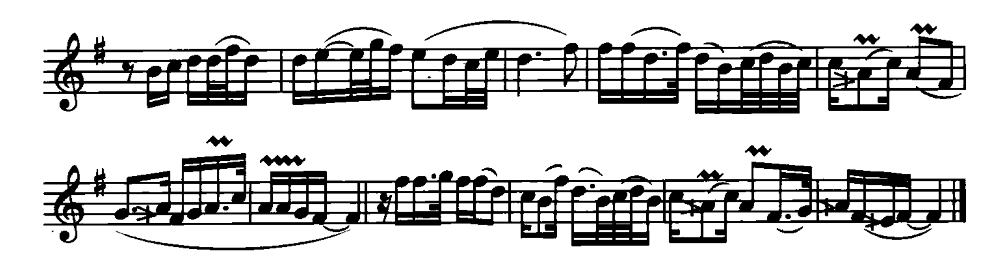
谱例8A 以乐音Sol为结音的乐曲





《纳瓦木卡姆 · 太孜》
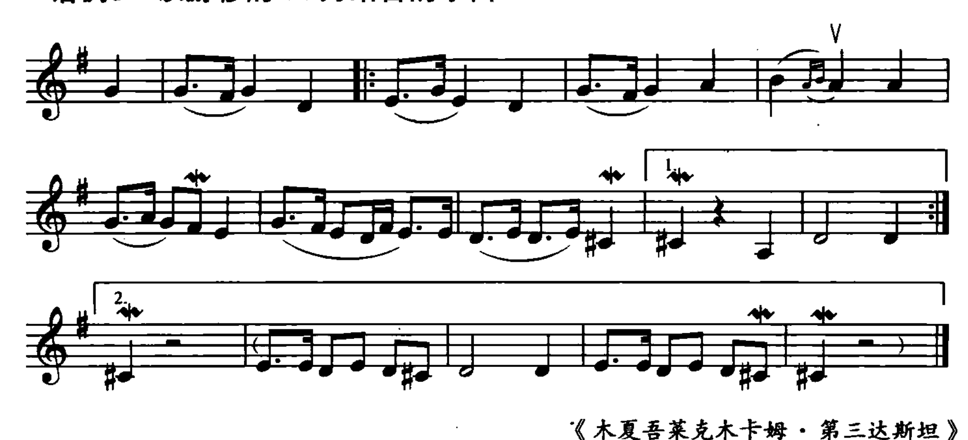
谱例8B　以乐音Si为结音的乐曲



《纳瓦木卡姆 · 第一达斯坦》

除了以乐音Do、Re、Mi、Sol、La、Si为结音的乐曲之外，在木夏吾莱克木卡姆中，尚能见到一首以游移的#Fa为乐曲结音的特殊例子。有学者据此认为恰恰证明了"一均之中七声皆可为调首"。①

谱例9　以游移的#Fa为结音的乐曲

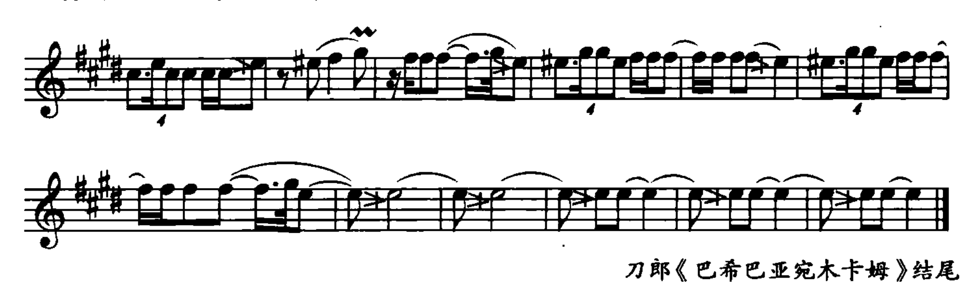


《木夏吾莱克木卡姆 · 第三达斯坦》

① 见王曾婉：《木卡姆的调式理论与苏祇婆的"五旦七声"》，载《新疆艺术》编辑部编《丝绸之路乐舞艺术》，新疆人民出版社，1985，第112—114页。
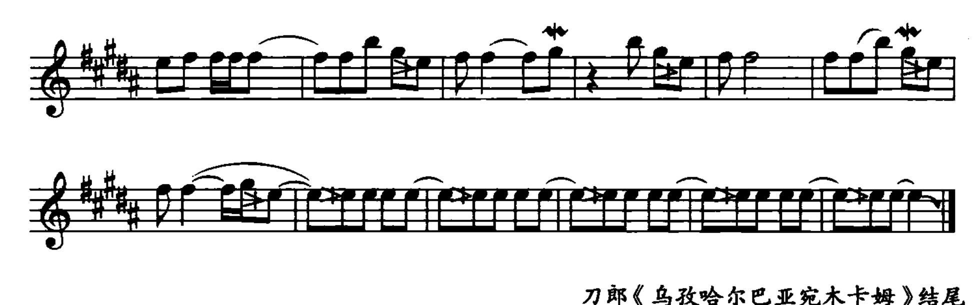
吐鲁番木卡姆中的乐曲结音与十二木卡姆相近，在哈密木卡姆中的乐曲多以乐音Do、Re、Sol、La为乐曲结音。刀郎木卡姆中的乐曲，除了以Do、Re、Mi、Sol、La为乐曲结音外，尚可见到以稳定的中七度音𝄳Do和中三度音𝄳Fa为乐曲结音者。

谱例10　以中七度音为结音的《刀郎木卡姆》



刀郎《巴希巴亚宛木卡姆》结尾

谱例11　以中三度音位结音的《刀郎木卡姆》
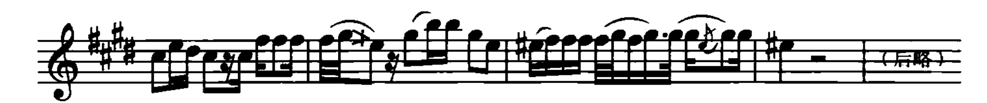


刀郎《乌孜哈尔巴亚宛木卡姆》结尾

2. 十二木卡姆中12套木卡姆的音列均由7个基本音级（包括固定的音和“活动”的“音过程”）构成；在9套刀郎木卡姆中，有5套木卡姆的音列由7个基本音级（包括固定的音和“活动”的“音过程”）构成；有4套木卡姆的音列由6个基本音级（包括固定的音和“活动”的“音过程”）构成；其中3套木卡姆的音列中不存在唱名为Fa的乐音，1套木卡姆的音列中不存在唱名为Mi的乐音。在这些音列中的某一个或某几个音级上，因为不同乐律的影响或旋律走向的不同，又可能存在2个甚至3个音位不同的乐音。其一般的规律是：在以乐音Sol为调首的音列上，可能在

Ⅱ级、Ⅲ级、Ⅴ级上各出现2个音位不同的乐音（分别为La和𝄳La、𝄳Si和Si、Re和𝄳Re）；在以乐音Mi为调首的音列上，可能在Ⅲ级、Ⅶ级上各出现2或3个音位不同的乐音（分别为Sol、𝄳Sol和#Sol，Re、𝄳Re和#Re）；在以乐音Si为调首的音列上，可能在Ⅲ级、Ⅵ级、Ⅶ级上各出现2或3个音位不同的乐音（分别为Re、𝄳Re和#Re，Sol、𝄳Sol和#Sol，La、𝄳La和#La）；在以乐音Re为调首的音列上，可能在Ⅲ级Ⅶ级分别出现2或3个音位不同的乐音分别为（Fa、𝄳Fa和#Fa，Do、𝄳Do和#Do）；在以乐音La为调首的音列上，可能在Ⅲ级、Ⅵ级上，分别出现2或3个音位不同的乐音（分别为Do、𝄳Do和#Do，Fa、𝄳Fa和#Fa）等。我们将此称为“一级多音现象”。
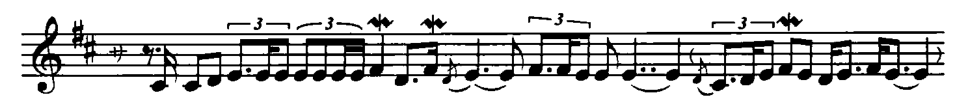
谱例12

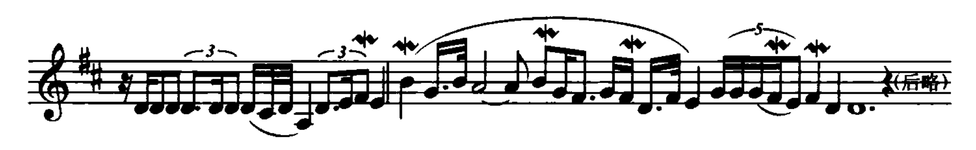


刀郎《巴希巴亚宛木卡姆·且克特曼》选段

3. 上文已及，维吾尔木卡姆的音列，由若干个固定的、阶梯式的“音阶”和若干个活动的“音过程”（我们称之为“活音”或“游移音”）共同构成。这些“活音”多数在50音分的范围内作向上、向下的运动。出现这些“活音”的规律是：a）半升音或半降音大都以“活音”的形式存在；b）和调首音（或其上方的四度、五度音）构成大三度（六度、七度）的乐音可能向下游移，构成小三度（六度、七度）的乐音可能向上游移，表现出大、小三度（六度、七度）音都有着向“中三度”（“中六度”、“中七度”）靠拢的倾向；c）下行旋律中的Si、Mi、La这三个乐音，有时要向下游移，这应该是为了加强旋律运动趋势而造成。中国明代著名律学家朱载堉曾言：“数乃死物，一定而不易；音乃活法，圆转而无穷。”[2](p.44)说明了东方音乐中较为普遍地存在的“活音”即“音过程”的合理性。我们把这些活音的存在称作“活音现象”。

谱例13





《潘吉尕木卡姆·木凯迪满》第一、二乐句

上述"多结音现象"、"一级多音现象"、"活音现象"和存在于乐律领域的"四分音现象",是维吾尔木卡姆音乐风格特征最重要的方面之一。

三、音 程

由于"四分音"和"中立音"的出现,除了纯、大、小、增、减音程之外,在维吾尔木卡姆音乐中又出现了"四分音窄二度"(或称"四分之三音,150音分")、"四分音宽二度"(250音分)、"四分音宽五度"(750音分)及"中三度"、"中六度"、"中七度"等特殊的音程,从而为旋律带来了独特的韵味。这些音程在上文所举的谱例中已经见到,故不再作赘。

四、乐 调

《十二木卡姆》中各套木卡姆的乐调貌似复杂,其实也都可以用"不同的四音音列的组合"来解释。这些四音音列,可以被分为"不包含四分音的四音音列"和"包含四分音的四音音列"两种:

(一) 不包含四分音的四音音列

Ⅰ.Do、Re、Mi、Fa [Sol、La、Si、Do(Ⅰ′),Re、Mi、#Fa、Sol、(Ⅰ″) La、Si、#Do、Re(Ⅰ),其构成规律是:200音分+200音分+100音分=500音分。]

Ⅱ.Re、Mi、Fa、Sol [La、Si、Do、Re(Ⅱ′),Mi、#Fa、Sol、La(Ⅱ″),

Sol、La、Si、Do（Ⅱ），#Fa、#Sol、La、Si（Ⅱ），其构成规律是：200音分+200音分+100音分=500音分。]

Ⅲ. Mi、Fa、Sol、La [Si、Do、Re、Mi（Ⅲ′），La、Si、Do、Re（Ⅲ′），其构成规律是：100音分+200音分+200音分=500音分。]

（二）包含四分音的四音音列

Ⅳ. Do、Re、Mi、Fa [Sol、La、Si、Do（Ⅳ′），Fa、Sol、La、Si（Ⅳ″），其构成规律是：250音分+150音分+100音分=500音分。]

Ⅴ. Re、Mi、Fa、Sol [La、Si、Do、Re（Ⅴ′），Sol、La、Si、Do（Ⅴ″），其构成规律是：200音分+150音分+150音分=500音分。]

Ⅵ. Mi、Fa、Sol、La [Si、Do、Re、Mi（Ⅵ′），#Fa、Sol、La、Si（Ⅵ″），其构成规律是：100音分+250音分+150音分=500音分。]

对于欧洲理论中的大调和小调，我们可以将其看作为两个相距五度（或四度）的相同的四音音列的单纯地“连接”（古希腊音乐理论中称为“不相连的两个四音列”）或“叠接”（古希腊音乐理论中称为“加音而相连的两个四音列”）：

大调：五度

Do、Re、Mi、Fa、Sol、La、Si、Do

Ⅰ Ⅰ′

小调：四度Ⅱ

Re、Mi、Fa、Sol

La、Si、Do、Re

Ⅱ′

《维吾尔十二木卡姆》中每套木卡姆的乐调，往往由3至8个不同的四音音列通过“连接”或“叠接”而来，具有明显的“混成性”：

《拉克木卡姆》：Ⅰ′ +Ⅱ+Ⅱ″ +Ⅳ；

《且比亚特木卡姆》：Ⅰ+Ⅰ′ +Ⅳ″；

《木夏吾莱克木卡姆》：Ⅱ′ +Ⅰ+Ⅲ+Ⅱ″；

《恰哈尔尕木卡姆》：Ⅲ+Ⅵ+Ⅲ″ +Ⅲ′ +Ⅵ′；

《潘吉尕木卡姆》：Ⅰ+Ⅰ″ +Ⅰ′ ；

《乌孜哈勒木卡姆》：Ⅱ′ +Ⅴ′ +Ⅰ+Ⅲ″′ +Ⅱ″ ；

《艾介姆木卡姆》：Ⅰ′ +Ⅳ′ +Ⅳ+Ⅱ；

《乌夏克木卡姆》：Ⅲ′ +Ⅵ′ +Ⅲ+Ⅵ+Ⅵ″ ；

《巴雅特木卡姆》：Ⅲ′ +Ⅵ′ +Ⅲ+Ⅵ+Ⅳ′ ；

《纳瓦木卡姆》：Ⅰ′ +Ⅳ′ +Ⅱ+Ⅳ″′ +Ⅱ；

《斯尕木卡姆》：Ⅱ+Ⅰ″ +Ⅴ+Ⅱ′ +Ⅴ′ +Ⅰ；

《依拉克木卡姆》：Ⅱ+Ⅴ+Ⅰ″ +Ⅵ+Ⅱ+Ⅱ″′ +Ⅴ″ +Ⅴ′ 。

9套刀郎木卡姆中有5套木卡姆的乐调仍可以用上面所列的四音音列来解释：

《乌孜哈尔巴亚宛木卡姆》：Ⅰ+Ⅴ+Ⅰ′ ；

《拉克巴亚宛木卡姆》：Ⅰ′ +Ⅱ+Ⅳ+Ⅴ；

《木夏吾莱克巴亚宛木卡姆》：Ⅴ+Ⅱ′ ；

《胡代克巴亚宛木卡姆》：Ⅰ′ +Ⅳ′ +Ⅴ″ +Ⅳ+Ⅰ；

在《都尕买特巴亚宛木卡姆》中，出现了一种新的四音音列：

Ⅶ. Mi、Fa、#Sol、La [Si、Do、#Re、Mi (Ⅶ′), 其构成规律是：100音分+300音分+100音分=500音分]；

《都尕买特巴亚宛木卡姆》：Ⅲ+Ⅵ+Ⅶ+Ⅱ′+Ⅴ′+Ⅲ′+Ⅵ′+Ⅶ′。

《巴希巴亚宛木卡姆》、《勃姆巴亚宛木卡姆》、《朱拉木卡姆》和《丝姆巴亚宛木卡姆》由六个音级构成乐调，构成这些乐调的元素既有四音音列，也有三音音列。同样，三音音列也可以被分为“不包含四分音的三音音列”和“包含四分音的三音音列”两种：

1. 不包含四分音的三音音列：

Ⅰ Do、Re、Mi [Sol、La、Si (Ⅰ′), 其构成规律是：200音分+200音分=400音分]；

ⅡRe、Mi、Sol [Sol、La、Do (Ⅱ′), 其构成规律是：200音分+300音分=500音分]；

Ⅲ Mi、Sol、La [La、Do、Re (Ⅲ′), Re、Fa、Sol (Ⅲ″), 其构成规律是：300音分+200音分]；

2. 含四分音的三音音列：

Ⅳ Re、Mi、Sol，（其构成规律是：250音分+250音分=500音分）；

Ⅴ Re、Fa、Sol，（其构成规律是：350音分+150音分=500音分）。

《巴希巴亚宛木卡姆》：Ⓘ+ Ⅴ′ + Ⅰ；

《勃姆巴亚宛木卡姆》：Ⅰ + Ⅰ′；

《朱拉木卡姆》：Ⓘ″ +Ⓥ+ Ⅴ″ + Ⅲ″；

《丝姆巴亚宛木卡姆》：Ⅱ′ + Ⅴ′ + Ⅰ +Ⓘ+Ⓘ。

如果将上述十二木卡姆中各套木卡姆的乐调和刀郎木卡姆中各套木卡姆的乐调进行比较，我们会发现至少双方各有3套木卡姆的乐调相近，即《拉克木卡姆》和《拉克巴亚宛木卡姆》相近：

Ⅰ′ + Ⅱ + Ⅱ″ + Ⅳ ≈ Ⅰ′ + Ⅱ + Ⅳ + Ⅴ；

《恰尔尕木卡姆》和《都尕买特巴亚宛木卡姆》相近：

Ⅲ + Ⅵ + Ⅲ″ + Ⅲ′ + Ⅵ′ ≈ Ⅲ + Ⅵ + Ⅶ + Ⅱ′ + Ⅴ′ + Ⅲ′ + Ⅵ′ + Ⅶ′
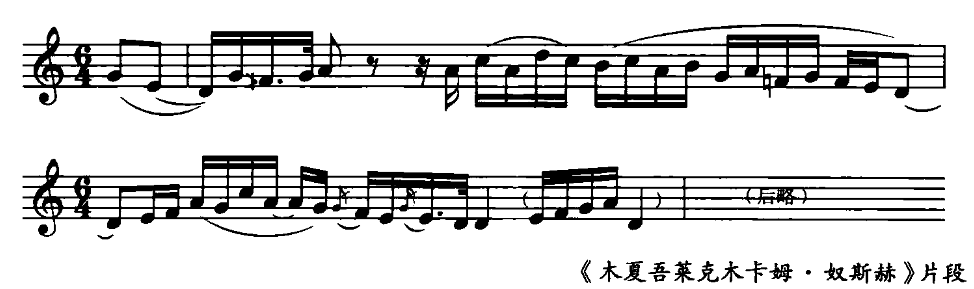
《纳瓦木卡姆》和《胡代克巴亚宛木卡姆》相近：

Ⅰ′ + Ⅳ′ + Ⅱ + Ⅳ + Ⅱ ≈ Ⅰ′ + Ⅳ′ + Ⅴ″ + Ⅳ + Ⅰ；

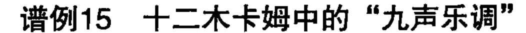
这就说明，刀郎木卡姆在乐调方面和十二木卡姆有着一定程度的联系。

由于旋律进行的因素而不具备乐调变化意义在一首乐曲中先后出现Fa和#Fa（或♭Si和Si），就构成了“八声乐调”；先后同现Fa、#Fa 和♭Si、Si（或Do、#Do），就构成了“九声乐调”。“八声乐调”和“九声乐调”在十二木卡姆中都能见到。

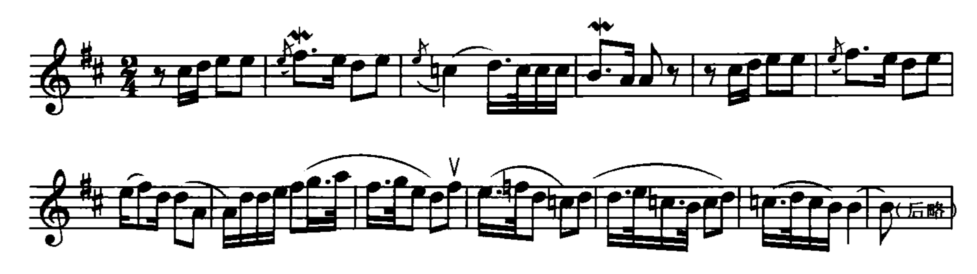
谱例14　十二木卡姆中的“八声乐调”



《木夏吾莱克木卡姆 · 奴斯赫》片段



谱例15 十二木卡姆中的“九声乐调”



《潘吉尕木卡姆·第二克其克赛勒克》片段

12套、19个分章的哈密木卡姆共含258首乐曲，其中有62首乐曲沿用着五声乐调，占全部乐曲的24%，有117首乐曲沿用着六声乐调，占全部乐曲的45.4%，沿用着七声乐调的乐曲只有79首，占全部乐曲的30.6%。对于在哈密木卡姆中较多存在的五声乐调，我们可以用两个“三音音列的连续”来解释：

Ⅰ +(Ⅲ) = Do、Re、Mi、Sol、La；

(Ⅱ)+(Ⅱ)′ = Re、Mi、Sol、La、Do；

(Ⅱ)′+ Ⅰ = Sol、La、Do、Re、Mi；

(Ⅲ)′ +(Ⅱ)= La、Do、Re、Mi、Sol。

请注意，在沿用“五声乐调”的哈密木卡姆中，“三音音列”均为不含四分音者，两个“三音音列”的连接方式，又均为“叠接”。

对于哈密木卡姆中更多地存在的“六声乐调”，我们又可以用“一个三音音列和一个四音音列的接结”来解释：

Ⅰ + (Ⅱ)′ = Do、Re、Mi、Fa、Sol、La、Do；

Ⅱ + (Ⅲ)′ = Re、Mi、Fa、Sol、La、Do、Re；

(Ⅱ)′ + Ⅱ = Sol、La、Do、Re、Mi、Fa、Sol；

(Ⅲ)′ + Ⅲ = La、Do、Re、Mi、Fa、Sol、La；

Ⅰ + Ⅰ′ = Do、Re、Mi、Sol、La、Si、Do；

(Ⅱ)+ Ⅱ′ = Re、Mi、Sol、La、Si、Do、Re；
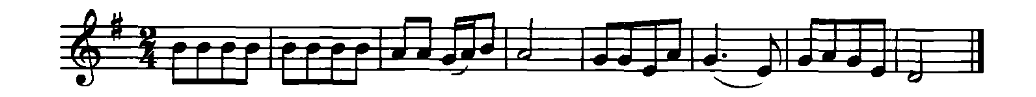
Ⅰ′ +(Ⅱ)= Sol、La、Si、Do、Re、Mi、Sol；

Ⅱ′ +(Ⅲ)= La、Si、Do、Re、Mi、Sol、La。

这八种乐调中也都不含四分音，“三音音列”和“四音音列”的连接方式，又均为“连接”。

在十二木卡姆、吐鲁番木卡姆和刀郎木卡姆中，也都可以见到数量不等的五声乐调和六声乐调的片段。

谱例16　十二木卡姆中的“五声乐调”片段



《拉克木卡姆 · 第三麦西热甫》片段

“五声曲调”，曾被一些音乐学家们认为是汉族音乐乃至整个“中国音乐”的特征，事实未必如此。中国大地上生活着37个民族，他们的音乐丰富多姿，这些音乐在乐调方面的特点绝对不能用一个“五声性”来概括。就是拿汉族音乐来说，也只能说是一些地区（如江浙一带）、一些乐种（如民歌小调）的音乐具有着典型的“五声性”；而另一些地区（如西北地区），另一些乐种（如曲艺音乐、戏曲音乐），是绝对不能用所谓的“五声性”来概括的。冯文慈先生最近指出所谓“五正二偏”的提法不够科学，笔者深有同感，而且觉得也许“五正二变”的说法更有道理：乐音Fa和Si出现多了，就预示着旋律的乐调可能要发生某种变化。根据笔者的长期观察和思考，认为“五声乐调”在传统音乐中的所占比例最重的当属蒙古族和古代同样生活在漠北草原的操突厥语诸民族的后裔（如西部裕固族），“五声性”可能是古代生活在广袤的漠北草原各民族（部族）音乐所具有的特点。[①]众所周知，现当代维吾尔族主要由
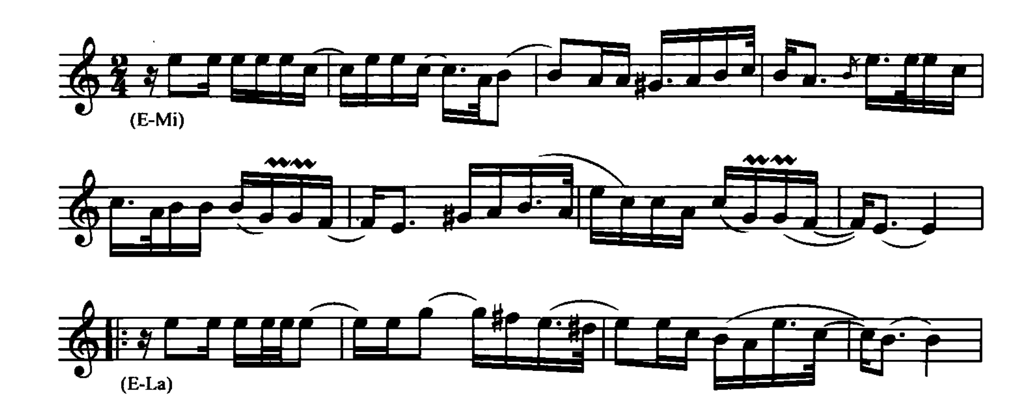
① 对于这个问题，尚是一种设想，但在蒙古、裕固等民族传统音乐中大量存在“五声乐调”，却是一个不争的事实。笔者注意到：生活在祁连山腹地的西部裕固、生活在罗布泊一带的罗布人和生活在阿尔泰山腹地的图瓦人在语言方面有许多共性，而且被马洛夫等语言学家认为这种共性恰恰可能是古代突厥语的特点。就目前笔者所掌握的音响，这三个不同人类群体的音乐文化也有着不少的相近或相似之处。这些相近或相似的因素是否可能也表现着古代突厥民族音乐文化的特点？尚待我们做深入的考察和研究。
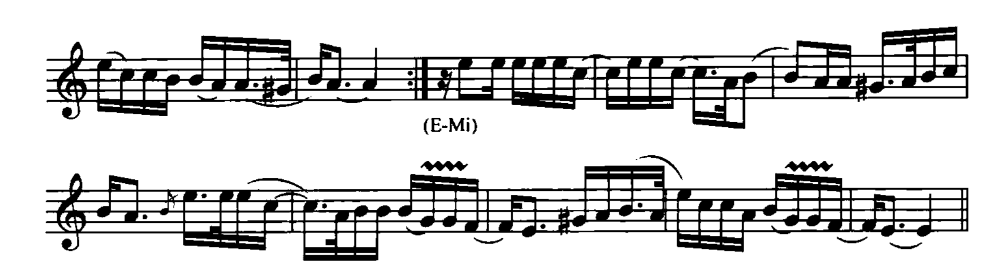
古代生活在漠北草原操突厥语的匈奴、丁零、高车、铁勒、突厥、回纥（鹘）和古代生活在塔里木盆地，分别操印欧语系、汉藏语系、阿尔泰语系各不同语种语言的人类群体在历史的长河中融合、胤化而来，同时又吸收了后来抵达这里的契丹、蒙古等民族的成分。对于维吾尔木卡姆音乐中的“五声乐调”，可否认为是漠北草原民族在音乐文化方面所留下的基因？若此说成立，在流传在地处新疆东大门，东连河西走廊、北接漠北草原的哈密地区的哈密木卡姆之中，较大程度地存在“五声乐调”和“六声乐调”就不足为怪了。

在维吾尔木卡姆中还可以经常地见到乐调的变化。这些变化就变换形式而言，有交替（相当于“离调”，即由原调进入新调，再回到原调结束乐曲）、转换（相当于“转调”，即由原调进入新调，并在新调结束乐曲）、叠置（即在相距八度的两个不同音区由两个属于不同乐调的乐曲“叠”成旋律）三类；就变换手法而言，有同结音调变化（前后乐调的结音绝对音高位置不变，乐调音列结构发生变化，相近于“同主音”或“同名调”变化），同音列调变化（前后乐调的音列结构不变，结音的位置发生变化，相近于同调性或“同宫”调变化），同调移位（前后旋律相同，音区位置有所变化）等多种，其中又以第一种最为常用。下面举几个典型的乐调变化的例子。

向属方向（上方五度）变化的同主音乐调交替，通过乐音Fa的升半音及还原完成：

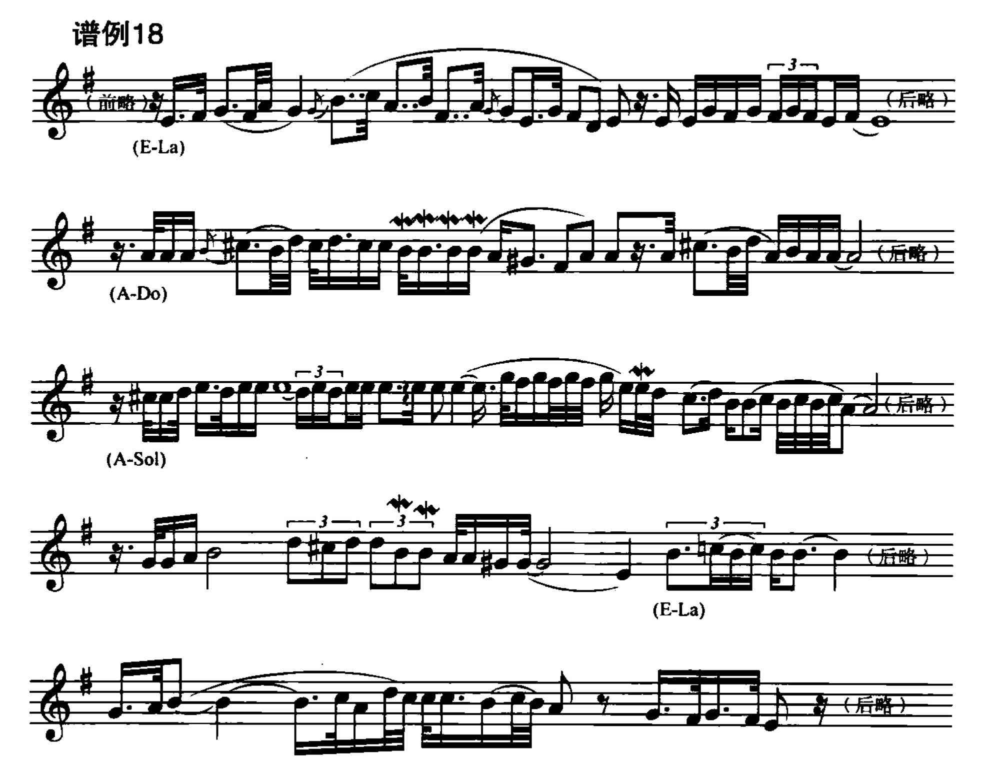
谱例17





较为复杂的向重属方向变化的不同主音乐调交替，通过乐音Fa和Do的升半音及还原完成：

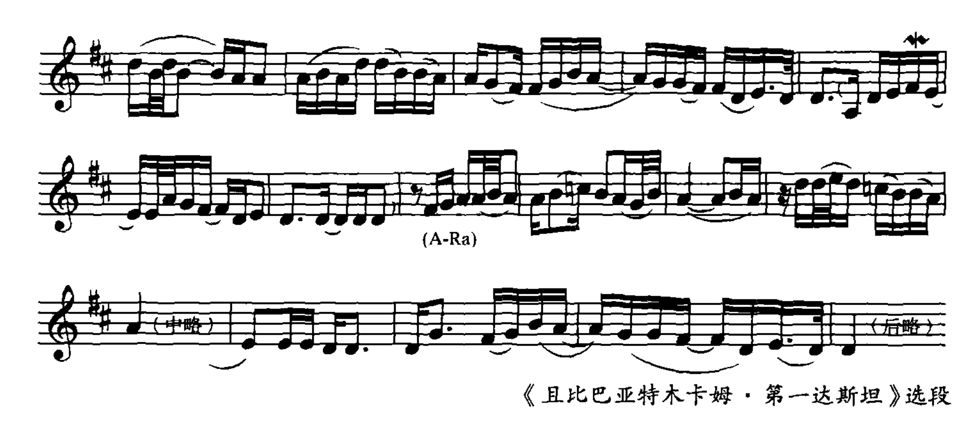
谱例18



向下属方向（下方五度即上方四度）变化的同主音乐调转换，通过乐音Si的降低半音完成：

谱例19

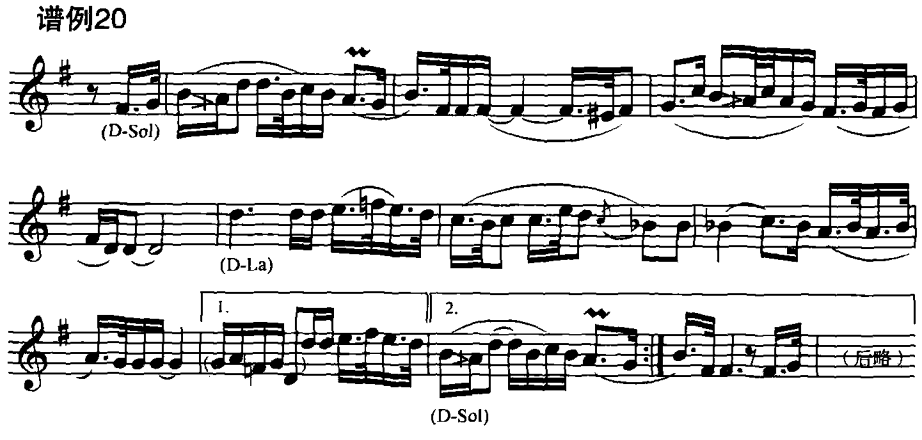




《且比巴亚特木卡姆·第一达斯坦》选段

向重下属方向变化的不同主音乐调交替，通过乐音Si和Mi的降低半音及还原完成：

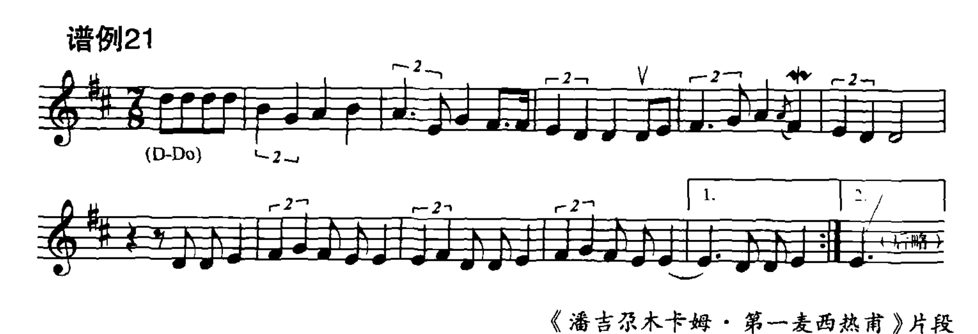
谱例20



《纳瓦木卡姆·太孜》片段

同音列调变化：
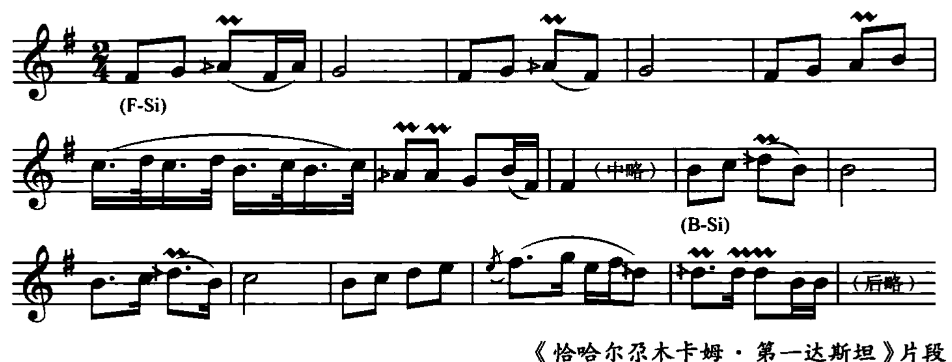
谱例21



《潘吉尕木卡姆·第一麦西热甫》片段

同音调移位：

谱例22



《恰哈尔尕木卡姆 · 第一达斯坦》片段

本文对维吾尔木卡姆音体系的研究，尚处于摸索阶段，难免粗浅。但从中我们已经可以看到这个巨大的“音乐活体”所具有的“多元一体”、“混成性”特点，这正是东亚、西亚、中亚、南亚等地区音乐文化撞击、交融、荟萃的结果，也与新疆地处“丝绸之路枢纽地段”的地理优势不无关系。被称作“中华瑰宝”和“丝绸明珠”的维吾尔木卡姆，正因为它所具有的独特的文化价值，从而在人类木卡姆音乐的大家庭据有着不可替代的重要地位。

参 考 文 献

[1] 韩康信：《丝绸之路古代居民种族人类学研究》，新疆人民出版社，1993.
[2] 朱载堉撰、冯文慈点注：《律学新说》，人民音乐出版社，1986.

（原载《新疆艺术学院学报》，2006年第2期）

民歌课在音乐院校整体教育中的位置

李文珍

1977至2000年，我先后在中央音乐学院、中国音乐学院及其附中，担任中国民间歌曲课的教学。24年的教学实际中，我的体会和各班学生以各种形式的反馈信息告诉我，民歌课在音乐院校各系学生的整体教育中处于一个基础位置，这是由民歌的特质决定的。民歌是全人类所共有的一种文化现象，是人民大众口头、集体创作于民间，流传于民间、作用于民间的歌唱艺术。它不仅是音乐之始，亦是人类文化之始。民歌是裹在生活中的艺术，两栖的，既是生活，又是生活中升华出来的音乐艺术。在此意义上讲，民歌是音乐之母体。学生认识 掌握了民歌，则有利于认识由母体中衍生出的其他音乐形式，当学生在认识和掌握多种音乐形式以后，还要坚守民歌这个母体。这样，才会走出一条光明的大道来。

民歌课能够为音乐院校学生打下两方面的基础，即：做人的基础和音乐专业基础。

作者简介：李文珍（1943—），女。

一、民歌课是做人的基础课之一

（一）民歌的性质决定它具有久、深、广、大的品格

1. 久：民歌是人类拥抱大自然的产儿，它时刻带着人的本性与天地的性灵：真实、自然、浑厚质朴。个人易老，群体永在，大自然长存。

2. 深：民歌是与人类结伴而生，并跟随历史携手而行的音乐文化。民歌积淀了历代人在生活旅途中走出来的路——道，在实践中凝聚的心得——德，即民歌载道载德。可以说人类的体悟、思索、实践有多深，民歌的道与德便有多深。

3. 广：民歌是普及面最广的音乐形式。凡是有族群的地方就有民歌。男女老少都唱，从生唱到死。凡生活中有的，在民歌的题材中就有所反映。从形式上看，品种繁多，从数量上讲，民歌是永远也数不清的。

4. 大：民歌来自人民，又哺育人民。在民歌的土壤上孕育出了各种音乐形式，却不恃恩求报，不彰显、不自夸、不争先。每位民歌手在编创民歌时，只求在生活中尽到应有的功用，从不注重个人名利与版权所有，可谓有情有信，无为无形，因而呈现出一种特有的大气。

（二）民歌课为学生打下哪些做人的基础

1. 透过民歌，让学生认识祖辈生活之艰辛，所创造的财富之丰厚，学生从中能够学到人们面对宇宙之顽强生活的聪明才智和健康心态，可以学到人际间高尚的情操和纯净的心灵。我想用音教系1997级续本生魏薇写的学习民歌心得《民歌——平衡身心的忠诚朋友》的一段话来说明这一观点：“当我听李老师唱这首藏族苦歌时，我的心第一次被民歌的魅力所震撼，特别是最后一声长叹，我的咽喉好像被千万斤铁锤扼住一样难以下咽，我的心在流泪。我的眼前不仅仅是一位藏族妇女面对苍天黄土、悬崖峭壁在哭诉，而是千百名饱经风霜的妇女，其中有姥姥有妈妈，有那些挣扎在痛苦垂危线的妇女，她们面对苦难显现出了生命耐力的极限……原来她们都是饱经生活磨难的女性，像歌中藏族的妇女向苍天哭诉一样，以备身心去承受更大的痛苦。要知道是这样，我一定不能像孩子时那样讥笑老人们爱唠叨； 要知

道是这样，我宁愿双膝跪下聆听她们一百年的倾诉。我为民歌卓越的品性而景仰。"像魏薇同学这种体会，几乎每个班都有。

2. 民歌的代代相传，能够让学生明白，每一个人的成绩都是踏着前人的肩膀而取得的，从而不忘传统、父母、师长，尊重前辈。这样也会被来者尊重，使个人和社会养成一种厚道精神。音乐学系1996级罗科昀写道："民歌是集体性创作，这种集体性并不是说好些人在一起进行创作，而是说一首民歌经过广泛地流传后，被不同时代或者不同地区的不同的人一而再、再而三地改编创作。在长期的变化中，便形成了由原始版繁衍出的无数变体。所以，如果非要给民歌注名创作者的话，那就只有写上'人民'二字了。"

民歌的口头性、集体性、传统性、交易性特征决定了作者不在乎个人的版权，歌手所器重的是民族和地域的群体性。

3. 学习民歌可以熟悉自然、回归自然、理解人间，温暖人间。学生心胸渐渐博大，自然地设身处地地去理解、同情、热爱每一个人、每一寸土地。民歌是个孩子，他的父亲是大自然，母亲是人类。每接触一首民歌，你会自然地想到它的父母，甚至仿佛回到它的故乡，与其父母相会。音乐学1997级学生姚岚说："民歌可以让人熟悉自然，回归自然。""我觉得可以说大自然是民歌风格的'根'。没有大自然，就没有人类，就没有民歌，更无所谓风格，因此大自然是一切的根本所在。""一个地区的人相对于自然界来说微乎其微，这一群人只能在这地球的某一点上居住、活动，于是这一点的地理风貌就会逐渐渗入到人们内心深处，通过歌曲不自觉的表达出来。"

4. 民歌可以平衡身心、健康身心。将之学好，便会在任何事情来临之际，都善于处理。音乐学系1997级刘悦在《又一个厚重的空间》中提到这种功能："上过李老师的民歌课后，发现了一个对于音乐而言，宽阔且厚重的新的空间，我很惊喜。当我听到'屋里有一盆火，可我的心是凉的，因为我想你'（侗歌），当我听见《苦歌》从高原上如潮水般落下，我意识到民歌本不是原来我所想的那么简单，让我看到了一些原本不知道也原本以为不该有的沉重。生命可能永远躲不开渺小和狭隘，但民歌的艺术却可以让我们在肮脏的世界中感受诗意的存在。它绝不是对现实的逃避，而恰恰是勇敢的面对。"我以为，学生如与民歌

为伴，那么遇到什么都能面对，这样才能一步步走出扎实的路。

5. 民歌可以陶冶性情，扩展净化心灵，关于陶冶与净化功能，同学们从侗族人的“饭养身，歌养心”中体会更多。姚岚说：“侗族小黄寨的大歌驰名中外缘自她们在歌唱中心灵得到净化，纯得与自然几乎融为一体。这时再唱出的歌就好似是大自然在歌唱，她们真正把民歌与大自然通过人声联接在一起了。”

6. 民歌能够凝集群体。唱民歌对个人是一种肯定，而非显示，因此并不排他；大家一起唱会有一种心灵的沟通，一种追求和向往。群体的向往会给人感动力量。同学们一道唱民歌总是很亲和。如蒙古族“潮尔音道”的演唱所具有的那种强烈的“向心力”足以达到使闻者归慕、使唱者强化本民族意识的作用。

7. 民歌是特殊的交际工具。学生掌握各地各族民歌可以与各方人士交往，以取人之长，营养自身，并可以与对方建立干净、透亮、持久的友谊。音乐学系1999级黄珍在谈体会时说：“民歌有着特殊的交际功用。是民歌让我懂得如何宽容对人，如何交友。苗族飞歌《客来到家啦》以它那热情的旋律表达了苗家热情的性格，我为什么不能用一颗热情的心去对待每一个人呢？”

8. 民歌诱导人审美，每首歌都含一种美，这种美往往是寓于真、善之中的，所以在民歌中，真、善、美是并于一体的。民歌告诉你——美不远人。美在生活里，就在你身旁，当一个人面对生活，承受苦难或准备承受的时候，他便绽放出一种美，一种普通、平常的人性美，然而，它却是一切文学艺术取之不尽的美。

9. 学好民歌，必须到民歌故乡采风，作为音乐工作者的人生起点与归宿应该是贴着大地，为着人民。在授课中，我经常放采风的音响，讲采风的体悟，当我感到我身心与民歌的故乡融为一体时，同学们也感动，并跃跃欲试。今年春节期间，赵晓楠、龚荆忆、潘永华、宁方华一道赴黔东南侗乡采风返校后，在学校作了公开教学汇报，因为他们在学问上、精神气质上都有成长，所以对听课的学生启发很大，低班的纷纷采访他们，以他们为榜样。

二、民歌课是音乐院校各系学生的专业基础课

（一） 民歌课对各系学生专业的共同功用

1. 民歌朴实无华，最易携领学生进入音乐殿堂，先接触它，能够为学生认识音乐有个好开端。学生首先懂得音乐是真的生活、真的感情的自然流露，它来源生活、又高于生活。

2. 民歌课是各系学生的音乐基础课，即让学生认识民歌的形态、规律；懂得民歌与其他音乐形式以及与民歌共生的文化现象的关系； 看到民歌在音乐发展、社会发展中的地位和价值。

3. 民歌课是音乐的基础技艺课，即培养学生对音乐的敏锐感觉和深刻理解以及对各地各民歌风格的捕捉、识别与掌握的能力； 培养学生具备强烈的音乐表现意欲和适度的表演技能；诱发学生对音乐美、人间美的品位与追求。

（二） 民歌课对各系学生专业的特殊的基础功用

音乐院校的学生接触民歌，大体反映在三个层面上： 体悟、理解、表达。前两点，对于各系科学生是共有的，而将体悟、理解用于表达上，即所掌握专业的表达上，则各具特点。表演专业体现于风格、作曲专业体现于创作作品、音乐学专业体现于写作与演讲、音教专业体现于教材和为学生上课的课程设计与讲课中。

1. 民歌对音乐学专业学生

音乐学系一年级学生的《 民间歌曲 》课，作为学生的专业课程，每周四节。根据学生对民歌并不熟悉、掌握曲目少的情况，我采取由感性至理性的授法，但在理论上，基本是由学生先谈，我再总结。我要求一年级学生背出70—80首民歌，三年级学生背出各少数民族民歌单声部35首（ 基本用其母语唱 ）、唱出多声部7—10首（ 两人合唱，每个人上、下声部都要唱 ）。在唱、背之前提出思考问题，在学生准备好的情况下进行课堂讨论。讨论题主要有“你对民歌的界定？”“为什么说民歌是音乐的基础？”“民歌有何功用？”“民歌的哪种分类更贴近民歌的本质？”“号子、山歌、小调之异同，为什么？”“西北、西南、客家三地山歌的异同，其原因？”“形成民歌风

格的背景？”“苗族飞歌、游方歌的特征及其背景？”“畲族民歌假声的根源？”“侗族大歌的功用？”“蒙古族长调、短调的特点？”等。同学们每每在课堂上都进行热烈的讨论，教师的观点或融入其中、或单独总结。在此基础上学生撰写文章，一学期要交二到四篇文章。这样，在一定程度上训练了学生的演讲能力与撰写能力。其中好文章，我列入范文类，供后届学生课下阅读。

对于素质好、发展全面、演讲才能较强的学生，则训练其上课堂教学。如1992级赵晓楠，满族人，对东北少数民族音乐很感兴趣。经师生的多方努力，他写出讲课稿《东北五民族传统歌曲概说》，终于在1995年6月为本班讲出了成功的第一课——教唱较地道、观点鲜明、有论有据、史论结合、在前辈研究基础上融入了本人观点。之后，音乐学系、音乐教育系的民歌课，我都让他讲几讲，他对讲稿不断思考、补充，修正，脉络更清晰，本人的观点更加鲜明，深受同学们的欢迎。

以上说明，民歌课是训练学生演讲与写作能力的重要课程。对于民歌课与音乐学的关系，1999级张乔的初级理解是：“民歌是音乐学专业的一门重要的基础课程，只有学好了民歌，才有可能去更好地研究音乐学这门专业。”

2. 民歌对作曲专业学生

作曲专业学生的民歌课是按专业基础课（共同课）来学的，每周二节，除各专业共有的感性、理性基础外，我侧重讲民歌“曲”的特点，如曲式、音阶调式、各地的特性音调，旋律的发展手法、词曲关系等，让学生模仿特定民歌体裁，如号子、山歌、小调、舞歌、儿歌等，或更具体些模仿典型歌种，如西北、西南、客家山歌，进行创作。要求写出唱出来，并注明素材来源，好的作范曲，给其他系学生听。

作曲系学生觉得民歌课对他们的专业很有帮助。1991级范榕说：“给我感触最深的还是山歌，每首流露出来的情感都是自然的，感动人心的，客家山歌《送人离别水东西》的歌声就像流水一般的，让人感到离别的凄苦。初听这首歌，不能接受它的旋律，它和现代作品相距较远，但仔细分析其结构，却是很有规格，我不得不佩服这首歌的创作者，是天才的艺术家，我们却差得远。”

通过对民歌的听、唱、背、记谱、理解、揣摸、模拟创作，使作曲系学生基本上懂得创作来源于生活，专业根基应扎在中华民族的丰厚的传统音乐的沃土上，初步学会运用民歌素材进行创作。

3. 民歌对表演专业学生

民歌课对于表演专业（民族器乐、民族声乐、歌剧专业）学生的功用有：(1)通过演唱各题材、各体裁、各地域和若干个民族的民歌，来塑造学生的健康气质（在某些方面会改变一些他固定的气质）；(2)对多种音乐风格的捕捉、把握与较准确地唱奏；(3)唱民歌不死盯着声音，声音反倒出来了，而且自然亲切。

关于(1)，表演专业学生大多要成为演员。演员站在台上首先要具备一个健康的气质，以使观众不仅喜爱，还能从其身上学到什么。所以气质的重要性是不仅给人第一印象，而且贯穿这位演员的台上台下。学生来自四面八方，由于过去所处环境、所受影响不同，所以我常常引导南方的学生多唱北方的山歌；北方的学生多接触南方的小调；东北的学生我往往让他唱江浙的窈窕、清轻味道的俗曲和柔嫩、细腻、略带点嗲的云南花灯。我说："将来你们开一场独唱独奏音乐会，唱奏的全是一种风格，谁爱听？一个人的性格气质应是多方面的，可柔可刚、有喜悦有悲壮，对各种内容风格的曲子才会表现自如。本人的性格、气质直接影响风格的掌握和表演。"同学们认为有道理，而且在课上课下也努力朝这方向走。

关于(2)，学好多种民歌，直接影响学生对多种音乐风格的把握和准确表达。器乐专业学生唱民歌十分用心，有空儿就唱，现器乐系副教授李玲玲回忆过去"您教我们那会（1980年代附中）班里对民歌兴趣可大，大家都觉得对专业特有用。我们走到哪儿唱到哪儿，晚上男女生在各自的宿舍对歌，生活老师命令停唱，我们喊：您可禁我们开灯，不能禁我们对唱民歌。"二胡专业的张尊连副教授也感慨地说："我们可怀念学唱民歌那时候，那些歌现在都还唱。现在的学生手头子不行，原因是民歌唱得太少，他们小时候比我们接触民歌少，进音乐学院民歌课的学时太少，不行。"

演唱专业学生，先唱好民歌，对他的专业更具有直接的功用，原因在于：第一，民歌的地域性、民族性最强，从歌词的写作手法与方言演唱到曲的典型

音调，尤其是歌唱方法，那是各族各地所独有的。演唱专业的同学如果把民歌的不同唱法掌握得好而多，那么对他的演唱将带来如行云在空中翱翔般的自由。第二，民歌的结构短小，一首歌在1到3分钟内唱完，歌手在一瞬间要把歌曲的全貌呈现出来，可谓不易。同学们并不习惯这样，往往唱到第二句或第二段时才来了感情，可是歌已进入尾部。民歌刚好训练学生欲唱便走进特定情况、以特定的身份出现的能力。学生们在唱中体会到不带有特定的情感，再有技巧也唱不出准确的风格来。当然，学生演唱中还必须有平时从民歌里学到抑扬顿挫、呼吸、发生法、润腔及各种真假声的做法等等技巧。

关于（3），唱民歌有一种歌手般的思想解放、生活自由感，为情而驱、为大自然而唱、或劳动中唱或耍秧歌边舞边唱，同学们唱起民歌来不大想声音的规范、高音的位置，声音出得自然、纯正，自己还不觉得。1985年夏，白玛央宗那个少数民族班的民歌课考试，他们学习一年半民歌，从75首歌中抓3首，自选2首，创作1首本民族的歌和1首其他少数民族的歌，共背7首歌。多年从事声乐教学的李华瑛副院长看了考试全过程，听了三个民族（藏、布依、壮）六名同学的演唱，她只讲了一句话："这些学生怎么民歌考试比声乐考试的声音还出得来呢？"当时我没有回答，她的话让我很兴奋，我想了想，所得结论是：同学们唱的是民歌，她们将自己化为了民间歌手。总之，声乐专业的学生，其专业的学习从民歌的学唱中受益颇多。去年彭丽媛在校园中遇到我，兴奋地提起20世纪80年代的民歌课，说："李老师，民歌课对我们的演唱特别有用。"

4. 民歌对音乐教育专业学生

民歌对于音乐教育系学生的专业来说，功用有三条：（1）民歌课使该系学生对民歌的熟悉、懂得到热爱，进而引申对民间音乐、再引申到对传统音乐的爱。有了这种爱，当这些学生从事教育事业时，就会摆正教育方针、目标、教材编选、教学计划与方案。自然地以中华民族的传统音乐为主体，培养熟悉、懂得、热爱中国传统音乐的人才。（2）学生从民歌的传承中得到启示，运用于教学中。各族各地民间传承民歌的方式，虽多为口传心授，然而，许多地区、民族还是有自己独特的传承手段的，如侗族南部方言区经多代侗

家的实践，积累了一套严格有序的传承方式——亲子传承是先导、歌队传承是基础、自然传承（在民俗中传承）是实践与深化（见龚荆忆毕业论文《从江高增赛侗歌的传承及其变迁》)。了解、学习、研究民歌的各种传承方式，对音乐教育系学生在教育实践中建立中国式的音乐教育体系有着基础意义。(3)音乐教育系学生对外教学，无论是大、中、小学，还是幼儿园，都可以搬用我们民歌课的教材，视不同的对象有所选择，进行欣赏、讲解、教唱。

小结：在我国各专业音乐学校的课程设置中，民歌课是音乐学系学生的专业课和其他系学生的必修基础课。在院校整体教育结构中，这门课程是具有基础地位的。上文是依据笔者24年的民歌课教育学经验，总结出民歌课对各系学生专业和做人的共同功用以及对不同系别、不同专业学生的不同作用；是对根据各系学生的专业要求，制定不同的教学计划、编写不同的教材，又根据同系别中个体学生的接受能力、兴趣特点和潜力素质，采用不同的教学方法的初步经验的总结，也是对笔者24年民歌课教学的一次初步总结。



赴侗乡采风的学生讲课后留影——左起：宁方华、龚荆忆、李文珍、赵晓楠、潘永华

（原载《中国音乐》，2001年第1期）

语言·拍子·曲调三要素
——音乐叙述法的内在走向

栾桂娟

从文章题目看，把语言、拍子、曲调作为一个统一体的三个部分穿在一起，首先，是将本文的命题界定在有歌词或唱词的音乐作品的范畴；其次，所谓音乐叙述法的内在走向，是指三者的结构关系及其三个部分融合后的运行规律。下面分四个层次论述。

一、语言的自然音调与节奏时态对于拍子、曲调的明显的与潜在的动态要求

先人云："歌咏言，声依咏。"视语言为歌咏（引申为一切音乐之声）之母体，"音乐的根源，在乎感情激动时语言的声调。"[①]那些经过修饰和加工过的歌词或唱词，又不完全等同于生活中随意流出的口头语言，可以称其为具有口语特征的声调悦耳、音节响亮的音乐化的语言。

作者简介：栾桂娟（1944—），女。

① 原引文出自德·格罗塞《艺术的起源》中所引英国诗人埃德蒙·斯宾塞（1552—1599）言论，本文转引自王风桐、张林：《中国音乐节拍法》，中国文联出版公司（北京），1992，第208页。

以汉语为例，每个单音节的字以不同的声调组成内含高、低、长、短、曲、直、缓、急、轻、重等多种“形”、“色”的词句，以表情达意；“声”、“韵”、“调”三者相协的多种结合体，便构成了悦耳的各种自然音调。

以普通话的四声为例
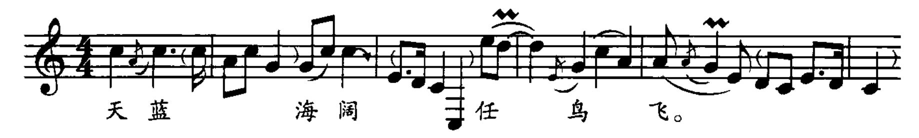
天	蓝	海	阔
tiān	lán	hāi	kuò
˥55	˧˥35	˨˩˦214	˥˩51
阴平	阳平	上声	去声

把“天蓝海阔”四个字的声调拉长读一遍，各有各的走向，正好是四种调值的基础组合，抑扬曲折尽在其中。每个字由不同的声母（字头）、韵母（字尾）和字调（四声或多于四声）组成，不同字之间的再组合，就使不相同的词、句产生了相似而不相同的音调形态，而游弋在这种种再组合之中的每一个字，便是变换音调音色的最为活跃的音分子。

同一切运动着的物体一样，语言也具有鲜明的节奏性，尽管听起来有时明显有时似乎模糊一些。我们在“天蓝海阔”后面加上三个字变成七字句：“天蓝海阔任鸟飞”。再朗诵一遍，会发现一句中间有三次自然的停顿，第一次停顿在第二个字后面，第二次停顿在第四个字后面，第三次停顿在第七个字后面，形成“二、二、三”的句读（逗）形式。根据句子内容和表现的需要，也可以划分为“四、三”或“二、五”的两次停顿，而内在的结构因素仍是“二、二、三”。七字句是歌词或唱词中常用的句式，也称基本句式。句读，则是唱句的基本节奏形式。

下面把这句词配上京韵大鼓的唱腔：

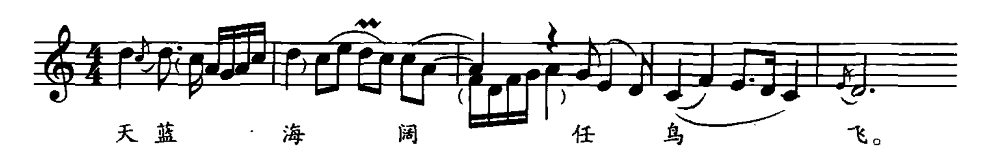
谱例1　作为范例的基本唱腔



谱例2 唱腔作局部改动



谱例3 唱腔全部改动



将同一句唱词配成三句各自独立的唱腔，再以谱例1作为基本唱腔，与谱例2、谱例3加以比较。

首先，将三个唱例做共性比较：

其一，三句唱腔虽有不同，但都遵循着以字行腔的基本规则，曲调在与唱字相谐和的交融中运行着。

其二，在行腔传情之中，注意了突出语言中的重音位置——逻辑重音，如句中的“任”字（此字的位置，在诗词中也称“句腰”，所用字以仄声字居多，曲调易成起伏跌宕状）。

其三，唱腔中的三次停顿与唱句的句读形式相同。

其四，所用板式、节拍基本一致。

再看三个唱例的不同之处：

其一，同谱例1相比，其他两例唱腔均有改动。其中谱例2的前半句基本沿用了谱例1的唱腔，而后半句的曲调及句尾落音均有不同，尤其“鸟”字翻高五度使用了高腔，愈显高亢、明亮；谱例3的整句唱腔重新谱曲，高起低落，且出现了前两例未有的“fa”音，其中“鸟”字的行腔虽同为上四度进行，但更显柔和，别具韵味。

其二，如果说谱例1的唱腔突出了唱词的逻辑重音“任”字的位置，那么，谱例2、谱例3则进一步加强它的感情重音——“鸟”字的行腔，因而可

以看出，后两例的唱腔所表达的感情色彩更加浓厚，所不同的是，一个用了上扬式的高腔，另一个用回婉型的低腔，可谓异曲同工。

其三，唱字所占的拍位不同，以谱例1为范例，三个唱例除了句尾的“飞”字均落在板位（第一拍）上，后两例唱字的拍位与例1都有所不同。

通过上面的分析比较，我们可以通过具体的感性体验得出如下的理性认知。

一方面，语言本身所固有的自然音调、节奏形式、逻辑重音和感情重音等形态特征，有着一定的发音规则和相对稳定的结构关系，这是音乐发生以及变化的基础。

所谓共性，即大家都应遵循的基本的叙述法则。因此，在前面唱例的共性比较中，找出了四个共同点。反之，如果随心所欲地去打乱搅散这些共性因素，音乐必定会变得杂乱无章，而失去语言和音乐的共同魅力。目前音乐创作中出现的种种弊端的根源正在这里，因为这是处理好语言和音乐关系的关键所在。

另一方面，从分析比较的三个不同点中，又看到了语言与音乐关系中极为奥妙的一面，即语言作为源头活水是流动的，它的潜在的动态要求又依赖于音乐运用多种技术手段对语言的内涵予以更加细腻而尽情地表露，这即是音乐对语言的升华。因此，便有了同一段唱词，可以谱出几种不同的板式、节拍和曲调的唱腔，特别是感情重音的可塑性，给了音乐主动发挥的创作余地（逻辑重音相对固定，而感情重音是可选择的）。两者的关系是在统一中求变化，在变化中求统一的辩证关系。

因此，在音乐创作中，一定不要忽视作为语言因素的词的结构（字、词、句等）及其艺术风格对于音乐创作中的节拍、节奏、曲调等音乐因素的影响力，因为，只有把握了音乐的“这一半”，才能从容地在多种可能中找到最佳方案，进入创作状态；同时，又要运用尽可能丰富的音乐乐汇和节奏样式及演唱技巧，使得歌唱（或说唱）达到既动心又传情的美好意境。

二、拍子的自然律动状态与曲调强弱关系的相互交融

拍子[①]的问题谈起来相对复杂一些。在我国古代，节拍、节奏并不是十分清晰的两个乐理概念，经常是你中有我，我中有你，或互相替代，简捷地表达，一个“拍”字就都包括了。因此，分析中国传统意义上的文人音乐或民族民间音乐时，不宜笼统地套用西洋音乐的理念去做先入为主的分析和定论。

可以归入音乐范畴的自然节拍，最初来自人们不由自主的手舞足蹈和发自内心的诵唱。“意尽则止”，故“歌无定句”，“句无定声”。此处的“声”即指乐之“拍”，节拍形式为单拍子的自然律动。其后经过漫长的历史形成的定量性节拍形式，都是从自然节拍生长出来的，两者之间有着必然的“血缘”关系。同时，中外的理论家一致认同，节拍的产生与语言及由语言组成的诗歌韵律有着直接的关系。“一般来说，词语音节的相对时值反映在歌曲的节奏中。”[②]因此，不同语系，不同民族或不同地域的音乐节拍是有差异的。拍子在曲调运行中呈现出不同的强弱关系，从音乐的层面上看，是结构的不同，而观其内在的走向，却仍然受着语言因素的制约。而且，曲调与语言的相依相随使音乐具有了明显的感情色彩，这中间的拍子也身不由主地与它们“结伴同行”，此时我们看（实为听）到了拍子如何在音符的高、低、长、短的行进中给予曲调以“力”的支撑。
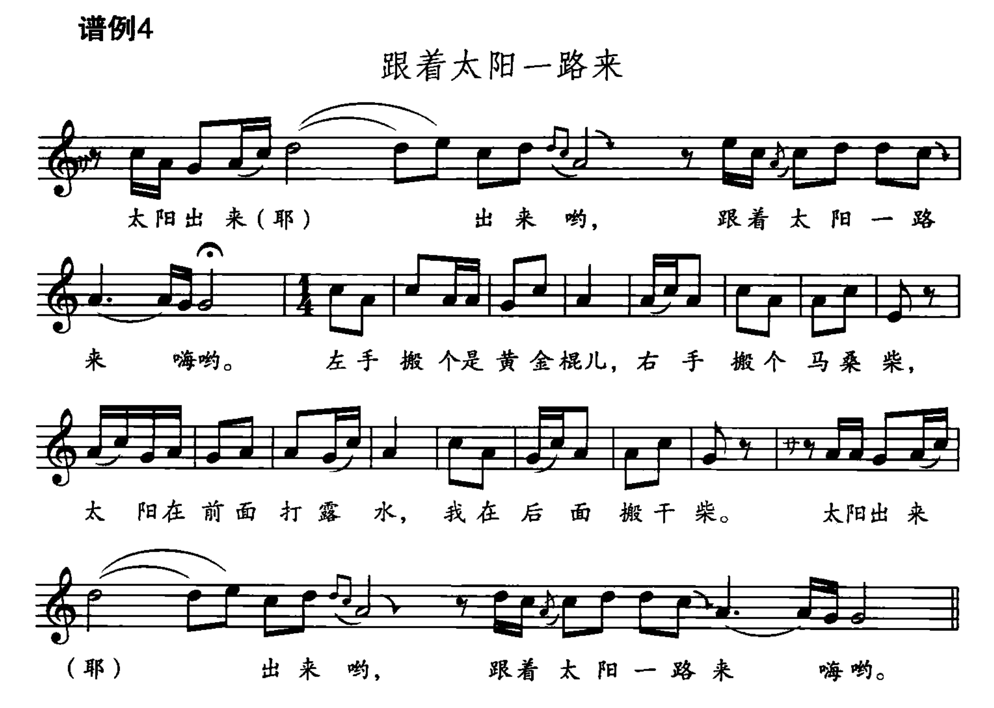
《跟着太阳一路来》是一首四川民歌，在已见到的出版物中，都是用2/4拍记谱的。从谱面上看，此种记法未能再现歌唱的实际效果，下面根据歌唱

① 这里“拍子”的所指与西方基本乐理中的定义有所不同，可以看作既是节拍，又可指小节中的单位拍，另又包含着一定的节奏样式，对于分析中国传统音乐有其便利之处。

② 引自J.H.克瓦本纳·恩凯蒂亚：《非洲音乐》，人民音乐出版社，1982，第155页。

时的自身体会，另记谱如下：

谱例4



这首民歌是单三段体（A+B+A），两个A段词曲相同，首尾呼应，B段夹在其间，为对比乐段。

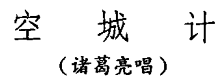
其对比因素：A段主要用前短后长的曲调，让每一句都落在拖腔上，唱起来舒展而随意；B段的歌词整齐，节拍均匀，是接近诵说的"数着唱"。
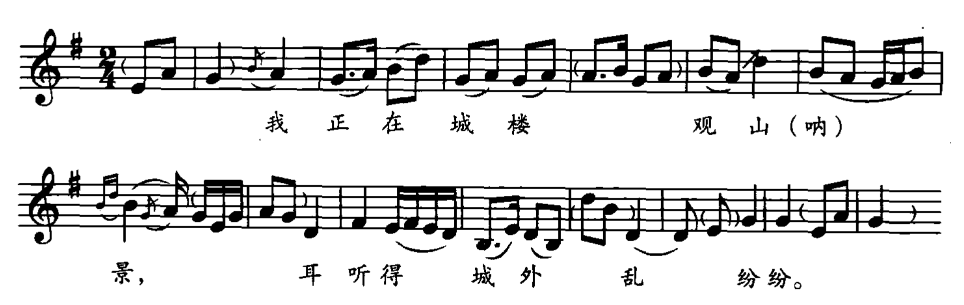
从节拍与曲调的关系看：A段为闪起（后半拍起唱）散唱，它突出的是曲调的曲线美，而淡化了节拍的均衡律动，音乐中的强点在第一句的"耶"和第二句的"嗨哟"上，实际上这两个"点"起到了强拍的作用，也就是"力"的支撑点。B段的数唱，突出的是拍子的均衡律动，换句话说，强调的是节奏的力度和词语的韵律，此时，曲调已退居次要地位，成为"配角"，即使把B段变成只说不唱——有节奏地诵说（原拍子不变），仍与前后的A段相连，也会感到顺畅和谐，因为B段的主要因素（节奏、语调）依然存在。

尽管A段与B段的对比因素很多，其实，它们之间还是有着千丝万缕的联系。首先，每个乐句的停顿都是在歌词的每句末尾字的自然停顿处；其次，自然节拍（单拍子）的印记存在于两个乐段的始终，只是B段更表象化，A段中曲调唱“主角”，拍子就退居其后了。让我们以四分音符为一拍，用手轻轻地敲击（一拍敲一下），从头唱到尾，会感到它们的拍子律动是趋同的，有的段落听着是“散”的，实则都被拍子所制约。散拍，后来发展成散板，是我国民间音乐中独具特色的节拍形式。

如果说出口成调的民歌可以很自由地即兴创作，那么，结构严谨、套路相对稳定的戏曲唱腔中的定量性节拍与曲调之间是如何解决强弱关系的？下面再看一段京剧西皮二六的片段。

谱例5





从谱面上看，这段西皮二六为一板一眼的节拍形式（俗称一眼板，记成2/4拍），每小节两拍，头拍为“板”，二拍为“眼”。过去一些教科书把板称作强拍，眼称作弱拍。让我们以手拍为板，试唱上面这个唱例，用感觉体会是否“板强眼弱”的均等强弱关系。

例5是典型的老生西皮二六，两句唱腔共占16小节（即十六板），强拍落在板上的，除去第一板（第二小节第一拍，为京胡所奏）外，只有两个唱句句末的“景”和“纷”二字处在板位的强拍上，有提示停顿的作用；其他两个强拍的唱字“山”和“纷”（前一个）均落在眼上。这说明板位可以均分小节和拍子，但不占有绝对的强势，当唱词和曲调需要的时候，任何一拍都

可以成为强拍。

以上实例，可以肯定地告诉我们，节拍是乐音长短的计量单位，决定音乐的秩序；然而节拍在音乐中的强弱位置绝不是整齐划一的“同一律”。曲调要在节拍的基本的节奏框架中流动，它体现了两者相辅相成的和谐关系；同时，曲调要表达情感、情绪的起伏变化，它的高潮点（强拍、重音）可以出现在任何一个拍位上，而且尽情地在定量的拍子中演变出状似“切割”（细碎的）或“拉长”（长大的）的五花八门的节奏样式。让音乐充满动感，激情四溢。懂得了这个规律，就可能让音乐在两者的交融中，不断地迸发出新的火花，产生永久的艺术魅力。

三、曲调、唱腔与润腔

这是三个相关却不相同的概念。

简要地说，曲调，是按照一定的音高、节奏、调式因素组合而成的单声部音乐形态，[①]它既有片段的乐思，也可以包涵完整的乐曲；作为乐音组织的曲调，有两个物质载体，一个是人声，一个是乐器，本文主要涉及由人声传达的声乐艺术。

按照通常的理解，以人声为载体的音乐，离不开脱口而出的话语。在我国汉民族民间音乐中有一个通用的称谓——唱腔，称之为唱腔者，必然由词、曲两者相合而成，此时的曲调已包含了语言的诸种因素（不同的方音字调、语言风格等），语言赋予曲调以特定的情愫和色彩，由此形成不同音乐风格的唱腔。尤其在戏曲和曲艺音乐中，唱腔成为音乐的主体，是其艺术表现的核心。

唱腔由形成到进入表演过程，都不能忽略的就是润腔技巧。润腔，顾名思义，就是润饰唱腔。它是“在中国民族声乐艺术长期发展过程中形成

---

① 参看《音乐百科词典》，人民音乐出版社，1998，第496页。

② 引自《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，中国大百科全书出版社，1989，第552页。

的一套对唱腔加以美化、装饰、润色的独特技法”[2]。掌握好一个“润”字，能够把唱腔的美感充分地释放出来，将艺术的魅力推向极至。过去通常把润腔方法仅仅看作演员自己的事情，其实不然，负责创腔和伴奏的人员也应懂得润腔的重要。因为只有通过润腔，才能把特定的风格和韵味体现出来。

有的受过西洋作曲技术训练的新音乐工作者，最初进入戏曲、曲艺团体，由于对润腔技巧缺乏了解，谱写的唱腔，往往不适合演唱。待到逐渐对本剧种或曲种的音乐有了比较深厚的了解和积累时，摸到了创腔的规律，这才意识到唱腔设计并非易事。除了总体风格的把握，还要在运腔中特别注意唱词的吐字归韵的自然走向，感情重音处的着力发挥和需要向演员提示的润腔要求等，给演唱者提供一个既熟悉又新鲜、又便于表现自己风格特长的完整作品。润腔，还涉及到记谱的问题。纸面上的记谱不可能完全再现人声，但基本的腔调和重要的润腔部位应从谱面上体现出来。应努力使所记曲谱接近原有唱腔的风格色彩，尤其是那些富有个性特征的润腔技巧是不能漏掉的。遗憾的是，过去不少音乐出版物中，这方面的记谱（民歌、曲艺尤为突出）过于简略，只记“骨头”不记“肉”，就像一件件太多缺损的文物，难以再现完美。

这既是一个认识问题，也是一个实践的问题。曲调、唱腔与润腔，三者是一个统一体，只要配合得巧妙、得当，就能创出动人的唱腔，醉人的音韵。过去一些艺术大家都在这方面下过苦功，这才出现了同一种唱腔能唱出不同的风格，同一出戏能唱出不同的流派，同一段唱词能唱出不同的唱腔的百花齐放的繁盛景象。

下面举两个唱段内容相同，唱词基本相同而唱腔风格及润腔方法各有不同的唱例（均为唱段开始的头两句），加以比较。[1]
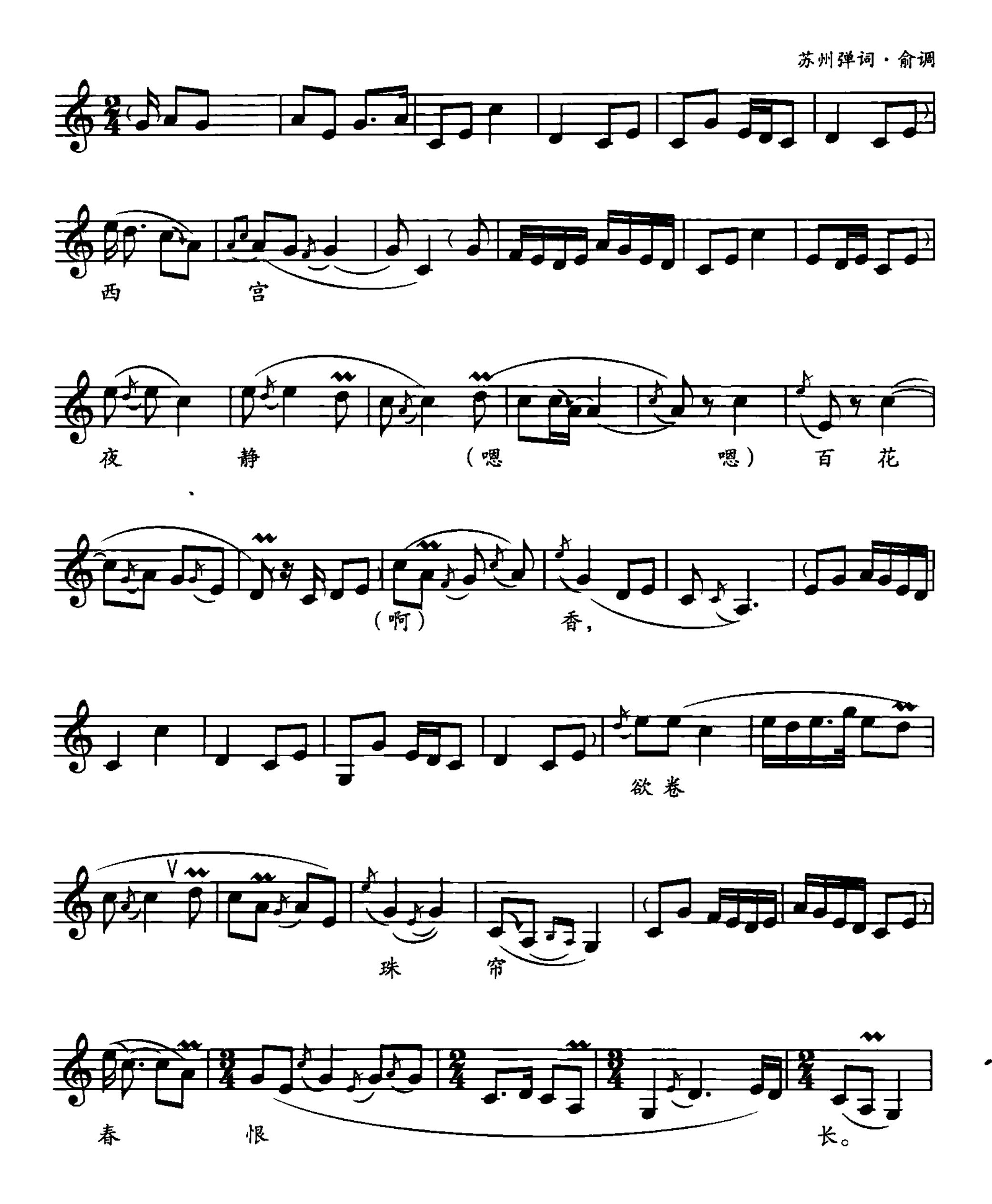
---

① 原曲谱可见笔者所著《中国曲艺与曲艺音乐》，人民音乐出版社，1998，第323页、358页。
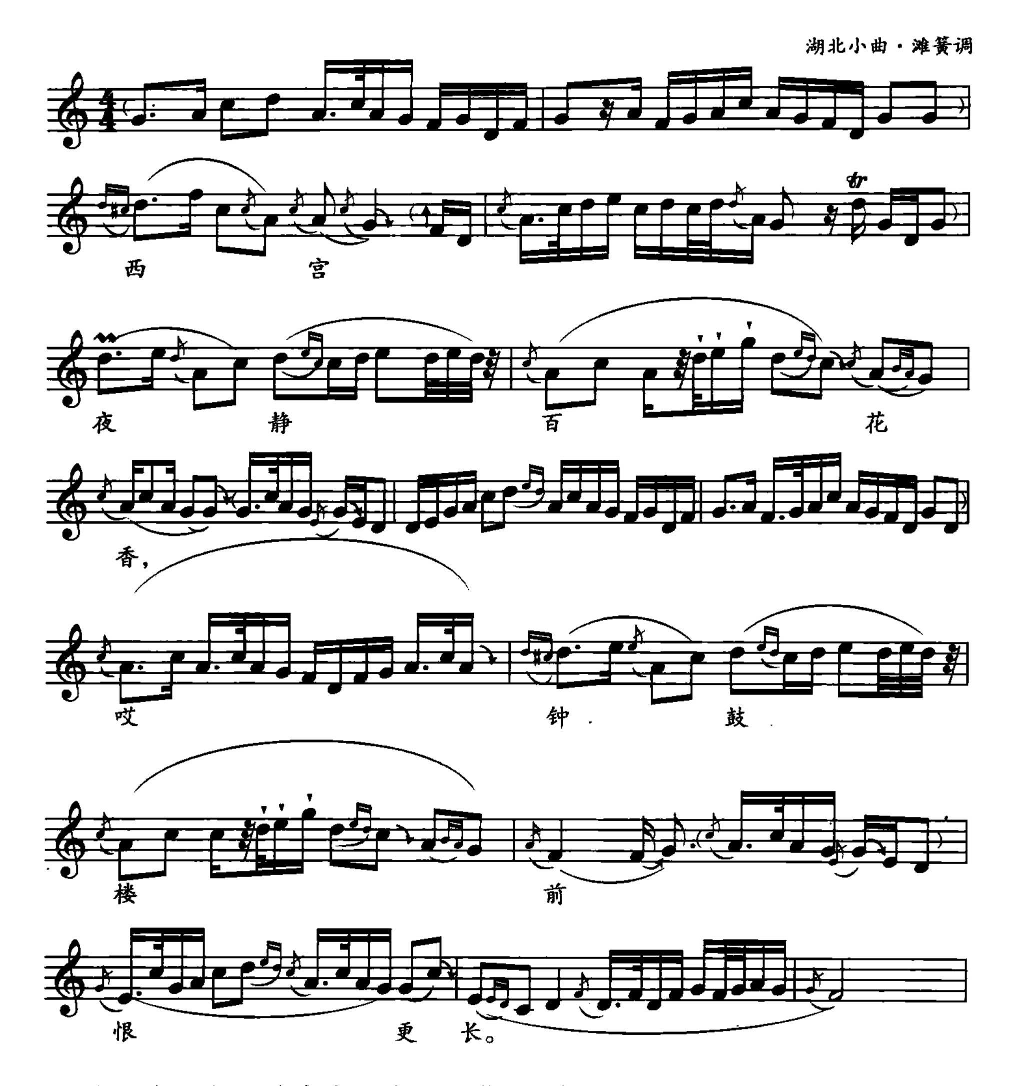
谱例6

官　怨

苏州弹词·俞调



谱例7



这两个唱段虽然来自两个地方曲种，却有同根之缘。《西宫词》所用滩簧调原本来自江南吴语地区，但是，“嫁”到湖北，逐渐入乡随“俗”了。由于两个唱段缘于一个底本，至今还能听出异曲同工之所在。首先，唱词是共有的，都是诉说贵妃独守空闺的幽怨怅恨之情，唱腔缠绵悱恻，婉转清丽，竭尽抒情之能事，唱词的停顿转折也颇相近（句读为第一句二、五，第二句

四、三)。但是相比之下，还是听得出这是两段风格不同韵味有别的唱腔。

第一个不同，是曲调不同。《宫怨》所用曲调为五声音阶为主的徵调式，两句落音为“la—sol”;《西宫词》所用曲调虽同为徵调式，但是“fa”音在音阶中占有显著位置(《宫怨》中的“fa”音极少出现，且不占强拍)，两句落音为“sol—fa”，颇有些调式游离的感觉。

第二个不同，是语言风格之不同。《宫怨》用吴语方言体系的苏州话演唱，浓浓细语，别有风味;《西宫词》用北方语系的湖北话演唱，方音、落韵均有所不同，因此，所用唱腔就都带着鲜明的地方特色。

第三个不同，是润腔技巧略有不同。所谓略有不同，是指有些润饰手法是共用的，如倚音、滑音、颤音等(当然具体到一个小腔的细腻之处也是有差别的)。《宫怨》的润腔有两处很有特点，一处是“静”字的拖腔中所用的韵尾音“嗯”(读音nen)，这个字在苏州弹词中经常使用，成了一种特色音调;另一处是两个入声字“百”和“欲”的行腔，短促、有力，是唯有的两处短腔，与长腔形成对比。“西宫词”的润腔，装饰音比较多，倚音与滑音连用，唱腔更显妩媚柔婉，而“百”字与“楼”字处的跳音，犹如画龙点睛般，增添了唱腔的弹性和亮度。

说到这里，还是由曲调、唱腔又说到了润腔，可见这三者的关系之密切。总之，当聆听或分析这些作品时，要以实际存在的音乐形态为出发点，全身心地“钻”进去，只有真正领悟它的发生、发展的全过程，才有可能得出可靠的理性认知。这样看来，曲调，绝不是一根粗细相等的“旋律线”，它既有声、又有色，而且是由无数个形态各异的“环”、“结”组成的七彩花环。

四、语言、拍子、曲调三要素与音乐结构的规定性和可变性

前面讲的语言、拍子、曲调三要素及其相互关系，旨在进一步认识这些相关要素的形态特征和在音乐表现中的位置与作用。在实际运用中，它们之间是一种既融会贯通又时有交替运行(有时此起彼伏，有时彼起此伏)的关系。其中的哪一个要素都是不能忽略的，重要的是摆对各自的位置，并将

每一个要素发挥得淋漓尽致。它们都是用来表达情感、展现音乐魅力的艺术手段，因此，掌握了这些手段，并通晓以往音乐中的许多合乎规律的创作技法，就找到了音乐叙述法的真谛。

文章看到这里，可能会有同仁提出如下的问题：第一，这里所举例句均为民族民间音乐，对现代音乐创作有什么意义？第二，语言因素对于音乐就那么重要吗？第三，音乐本身没有自己的独立性吗？其实，这些问题也是笔者提给自己的，在本文的最后部分应该有所阐释。

首先，构思这篇文章的初衷，有针对现时音乐创作和表演现状的思考。造成当前音乐创作（不只是创作）"疲软"的原因种种，其中一个重要原因，即是对传统的远离和漠视。从民间音乐（包括一些成功的新音乐作品）入手，学习和总结其中带有规律性的音乐形态特征及其结构方法，深入了解我国的民族音乐传统，从中撷英采珍，一定会有助于改善现今普遍存在的徘徊不定的创作心态。

人，生活在自然界的怀抱里，可知这世界上没有无源之水，更没有无本之木。即便是移"花"，也还需方法得当，才能在本土的"木"上存活。艺术亦然，如果舍弃了本源，则将"标"、"本"无收。

说到语言因素，其本质还是语言同音乐的关系。本文将语言作为音乐（声乐）的三大要素之一，而且放在首位，绝非随意之笔。根据有二：一是经过对大量的民间音乐的考察和分析（包括自身的体味和实践），发现语言作为音乐的组成部分，有着不可小视的作用，可以说，它既依存于音乐，又支配着音乐，此为制约与推动的双作用。尤其是语言的声调和音韵，极具美感和音乐性，而且自成体系，研究民间音乐不研究语言，是不完整、不彻底的，因为音乐中的语言因素是客观存在，不能把它绕过去。二是现在的声乐作品，从创作到歌唱，越来越不把语言当回事了，可以任意地扭曲、肢解，甚至都不让你听明白，其实，糟踏这些纯粹的母语，同时就糟蹋了美的音乐。过去艺人云："一字不清，如钝刀伤人。"现在何止"一字不清"，也不知伤了多少位数的人次了。可悲的是，这些现象却普遍存在，且形成一种"无意识"存在，并愈演愈烈。因此，笔者想说，语言对于音乐——特别是声乐艺术，永远都是重要的，它是人声歌唱的第一载体。

那么，音乐就没有独立性了吗？回答也是肯定的，词、曲都有相对的独

立性。从音乐一方看,它有自身结构的规定性和可变性。

所谓规定性,主要指相对稳定的结构框架,如曲体、调式、句数、落音等,也包括相应的节奏样式、特性音调等。而可变性要复杂一些,主要指局部结构内的微观的可变形态,大到一个乐句,小到一个节奏型,都有很强的可塑性。
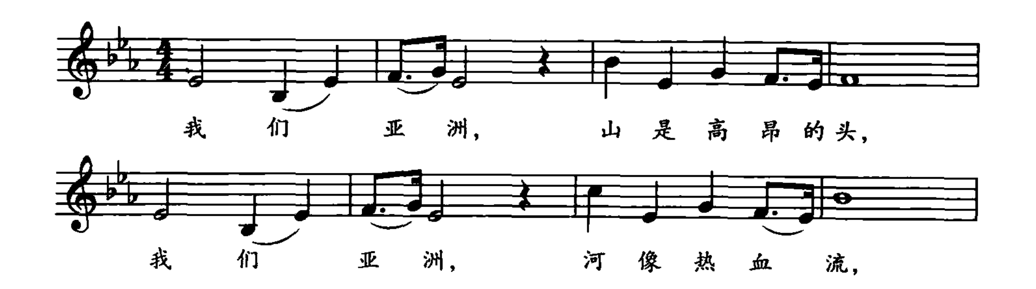
最初的音乐结构可能是无意中形成的,当随口哼出两句歌调时,自然构成了一个由上下两句为一段体的完整民歌,是民歌中最短的结构形式。当一个曲调被反复传唱,就具有了一定的独立性,人们可以填各种各样的词,所谓一曲多唱在民间音乐中是很普遍的(当然所唱音符不会绝对一样)。发展到戏曲、说唱艺术,一些调调就成了专用曲牌或具有板式变化的唱腔。一旦某种音乐结构被固定下来,填词就有了一定的要求,此时,音乐对于语言的结构形成了制约。这是就基础结构而言。
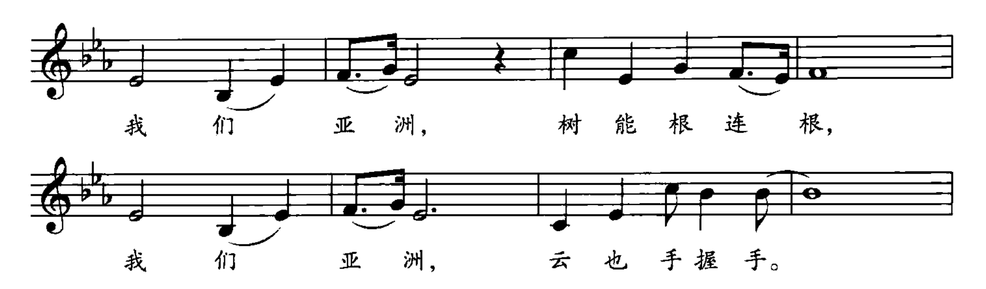
至于结构内部的可变性,其形态就更加多样了,虽说不同的字有不同的腔,但相同的字也可以唱出不同的腔来(当然前提是不出现不合理的倒字、走调),这就给予音乐以很大的自由,也从另一侧面说明,语言也需要音乐给予充分的装饰和行腔的自由度。

但是,说到底,不管语言,还是音乐的相关因素,只要结合在一起,就要按"律"行事,所谓律就是一个相对的"度",把握得适度,其效果就会更加和谐动听。这个规则不仅适合传统音乐,极而言之,一切声乐艺术概由此出。下面举两个唱例,一个是徐沛东作曲的《亚洲雄风》,一个是王福龄作曲的《我的中国心》,据说都是先成曲后填词的。

谱例8

亚 洲 雄 风
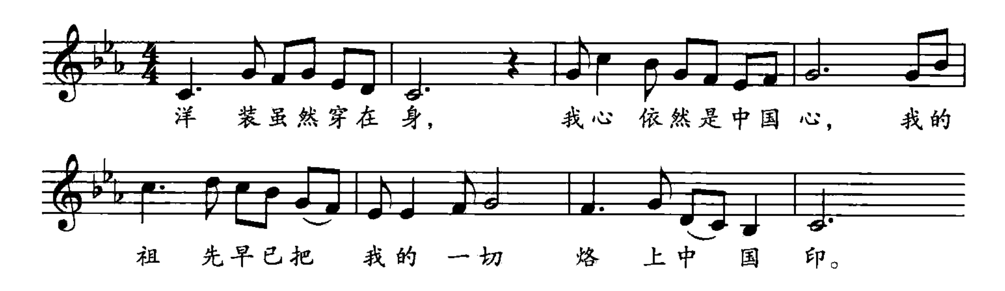




这是作曲家徐沛东专为亚运会写的，而后由词作家张藜填词。曲作者在酝酿这首歌时，胸中有一个基调——“雄壮、有力、宽广地”，当他反复在钢琴上弹奏该曲时，张藜心有灵犀，随着激情的乐声和特定的命题，《亚洲雄风》的歌词冲口而出，词与曲的结构似水乳交融，浑为一体。

谱例9





这是歌曲的第二段（后面接B部），由香港黄霑先生填词。词填得非常之好，由歌手张明敏首唱后，迅速传遍祖国大江南北。此歌好听、好记，曲调柔和，歌词亲切，把海内外华人的心都给感动了。说来也巧，这两首歌都用的♭E调，4/4拍，只是调式不同，“亚洲雄风”为♭E大调，《我的中国心》为c小调。两曲唱词的句式结构也有所不同，但词与曲都非常贴切。稍加分析，可以看出如下几个特点：

第一，歌词形象、亲切，朗朗上口，没有拗口之字，适于谱曲，也适于歌唱。

第二，词、曲的基本结构一致，词的句读要求与曲调的停顿转折相吻合，听起来自然流畅。

第三，唱例《亚洲雄风》，摘取歌曲的前四句，也是此歌的核心部分（为省篇幅，略去了第二声部）。它以4度、5度、6度大跳音程的重复出现，造成音乐的张力，又以整齐的节奏进行增强音乐的厚度，以简捷的曲调和斧砍刀切般的节拍律动，塑造了高昂、坚定、势不可挡的群体形象，结构内部的细微变化均在二、四句的后半部分。

第四，《我的中国心》则是另一种音乐风格，内在、柔和，沉静中透着刚毅。曲调进行是述说式的，它的连续级进的旋法和小调性的模进音调，犹如潺潺的小溪执著地前行，最后流入大海的怀抱。音乐中显现的是平和而素丽的曲线美。

从这两个成功的作品中是否得出这样的认识：只有这么好的曲子才能给歌词插上美丽的"翅膀"；也只有这么好的歌词才能使这首曲子散发出感人的艺术力量。因为它们谁也离不开谁。

在任何现代音乐创作中，必然流淌着历史的、传统的"血脉"。只要不舍弃本源，又重视吸纳新的营养以补充自身，那么，音乐的发展就必定有坚实的基础和赖以生存的根基。站稳了脚跟，走起路来就会自然而自如了。这也是此篇文章学术思考的深层寓意。

（原载《中国音乐学》，2001年第4期）

裕固族西部民歌与有关民歌之比较研究

杜亚雄

裕固族有八千八百多人（1976年统计），分布在甘肃省河西走廊中部和祁连山北麓，主要聚居在肃南裕固族自治县和酒泉县黄泥堡人民公社。

裕固族有两种本民族语言，一种是东部裕固语，属阿尔泰语系蒙古语族；另一种是西部裕固语，属阿尔泰语系突厥语族。裕固族西部地区系指主要使用西部裕固语的地区，即肃南裕固族自治县明花区的莲花、明海及大河区的韭菜沟、雪泉、水关一带。

这一地区的裕固族人民过着和古代相仿佛的游牧生活。仅在30年前，他们还保持着部落、氏族组织和一种叫做“罕点格尔”的原始崇拜形式。当时，除包办婚姻外，这里还盛行帐房戴头婚，这种男不娶、女不嫁，家庭以女性为主的婚姻形态，可能是古老的母权制婚姻的残余。

据历史学家和语言学家研究，生活在这一地区的裕固人是古代回鹘一支的后裔，他们的本族语言——西部裕固语属于上古突厥语，是和古代回鹘语最接近的活的语言。[1]

作者简介：杜亚雄（1945—），男。

① 见C．E.马洛夫：《古代和现代突厥语》，李国香译，载《突厥语分类问题》，民族出版社，1958。

音乐反映着社会生活，“在千百年的过程中音乐曾经是（现在仍然是）与语言联系着的”[1]。笔者在田野工作中注意到裕固族西部地区民歌（以下简称裕固族民歌）都是和一定的劳动生产活动及生产方式、风俗密切地结合着。不论裕固族固有歌种，还是吸收其他民族的歌种，每一类民歌都有具体的用途和具体的社会功能。一首民歌之所以能够流传和得到人们的喜爱，首先是由于它的实用价值，然后才是它的审美价值。同时笔者发现裕固族民歌结构简单，大多是由两个乐句或一个乐句构成的单乐段且反映出游牧生活的特点。歌词的格律和古代文献记载的突厥语民歌有许多共同之处，有明显的古代特征。[2]因此，笔者认为在裕固族民歌中可能包含着许多古代民歌的因素。

有比较才能有鉴别。只有把裕固族民歌和与裕固族有关的民族的民歌加以比较，才能探索出保存在裕固族民歌中的“古物”，并结合文献记载来推测它们产生的年代。

裕固族的族源可追溯到唐代的回鹘（又称回纥），回鹘人的先世是南北朝时期的敕勒（又称铁勒），战国秦汉时期的丁零（又称狄历）。据突厥文《苾伽可汗碑》（公元735年）记载说：“九姓铁勒者，吾之同族也。”这说明突厥是铁勒各部之一。《魏书》卷一百三《高车传》说：敕勒“其先，匈奴之甥也。”《新唐书》卷二百十七上《回鹘传》说：“回纥，其先匈奴也。”这两种说法虽然不完全相同，但都说明回鹘和匈奴有密切的渊源关系。

语言学认为亲属语言是同一历史来源的语言，当一个社会在地域上分化成若干半独立社会时，语言会随着分化成方言；当社会分化更进一步深化，使一个社会发展成几个不同的独立社会时，语言就会进一步分化成亲属语言。现在同属一语系的语言在遥远的古代是同出一源的。

---

① 引自玛采尔：《论旋律》，孙静云译，音乐出版社，第11页。

② 请参看拙作《裕固族民歌的格律及表现手法》，载《民族文学研究》，1981年第3期。

根据历史文献和语言学提供的材料，和裕固族血缘关系最近的民族是维吾尔族，其次是突厥语族诸民族，再次是阿尔泰语系其他语族诸民族。一般说来，血缘关系的远近和民族分离时间的迟早成反比，如维吾尔族和裕固族的先民都是回鹘，它们是公元840年分离的，而裕固人的先民和阿尔泰语系通古斯语族诸民族的分离恐怕就要追溯到史前时期。我们的比较采取由近及远的顺序，沿着历史的长河溯源而上。

一、维吾尔族

维吾尔族民歌可划分为东疆、北疆、南疆三个色彩区。从这三个色彩区中我们选三首民歌进行比较。第一首是东疆民歌《阿娜玛汗》[①]，第二首是伊犁《赛乃姆》之九[②]，第三首见例一。

这三首民歌，第一首是五声音阶，第二首是以五声为骨干的七声音阶并有前短后长的节奏型，第三首既不属于五声音阶调式体系也不属于欧洲调式体系而和阿拉伯调式体系中赫贾兹类苏兹迪勒调式有密切关系，[③]但它的第二、四两个乐句是明显的“五度结构”（即后一乐句是前一乐句移低五度的重复）。它们和裕固族民歌分别有一个共同点，也有明显不同。[④]

这三个共同因素（五声音阶、前短后长的节奏型、五度结构）当是回鹘公元840年西迁前民歌的特征。看来在西迁后漫长的岁月中，同其他民族的融合及宗教信仰的改变虽能使维吾尔人的语言、文字甚至他们的容貌都发

---

① 见中国音乐研究所编：《中国民歌》，音乐出版社，1959，第280页。

② 见文化部文研院音研所编：《赛乃姆》，人民音乐出版社，第31页。

③ 见中央音乐学院亚非拉组编：《阿拉伯音乐概况》，油印教材。

④ 裕固族民歌的主要特点是采用五声音阶、前短后长的节奏、变节拍、以曲首音调贯穿全曲、五度结构等。请参看拙作《裕固族民歌的音乐特色》，载《中央音乐学院学报》，1981年第3期。

生了巨大的变化，而回鹘民歌的若干音调特点、节奏形态和旋律发展手法还是被他们在心灵深处保存了下来。但是，任何一个对维吾尔音乐和裕固族音乐稍有了解的人都不难看出，总的来说两者之间的风格相去甚远。笔者在它们之间还没有找到相近似的旋律。这是为什么呢？笔者认为主要有以下两个原因：

第一，据历史记载，公元840年以前，西域的居民主要是操东部伊朗语属雅利安人种的伊兰人和一些操突厥语的民族，还有一部分汉人和少量的羌人、匈奴人和大月氏人。他们在部族的基础上组成了许多小国。这些小国中又以疏勒（今新疆喀什）、龟兹（今新疆库车）和高昌（今新疆吐鲁番）的音乐文化最发达。《疏勒乐》《龟兹乐》和《高昌乐》隋唐两代风靡中原，朝野为之倾倒，骚人名士赞不绝口，乐工歌伎争相传唱。遥远的中原地区尚且如此，从蒙古高原迁徙到西域的回鹘人对这些音乐的喜好程度和在其影响下本民族音乐的发展变化更可想而知。

第二，回鹘西迁到新疆不久，伊斯兰教就传入了，随着伊斯兰教的传入，阿拉伯音乐文化也就传入了。“波斯音乐和希腊音乐对伍麦叶王朝（公元661年至750年，即我国史书上的白衣大食——笔者注）时期的阿拉伯音乐影响很深”[①]，当时传入新疆的阿拉伯音乐必会有波斯音乐的色彩，所以阿拉伯音乐很容易和伊兰人的音乐融合，这就进一步改变了回鹘音乐的面貌。现代维吾尔语中的乐器名称和音乐术语差不多都是源自波斯语和阿拉伯语当不是偶然的。

这三首民歌和五声音阶的关系是第一首最近、第二首次之、第三首最远。而隋唐时操东部伊朗语的民族也是南疆最多、北疆次之、东疆最少。伊斯兰教的势力最先到达南疆，然后是北疆，最后是东疆。这说明与伊兰人的融合及伊斯兰教的传入的确是改变回鹘音乐风格的两大原因。

---

① 引自萨米·哈菲兹：《阿拉伯音乐史》，王瑞琴译，人民音乐出版社，第27页。

二、突厥语族其他民族

现在世界上讲突厥语族语言的民族有几十个，分布在从土耳其到西伯利亚，从北极圈到甘肃、青海南部这样一个广大的地域里。从这些为数众多的民族中我们选分别属于五个民族的五首民歌进行比较。第一首是哈萨克族民歌《姑娘之歌》[①]，第二首是柯尔克孜族民歌《牧歌》[②]，第三首是居住在伏尔加河流域的楚瓦什族民歌[③]，第四首是苏联诺加依——鞑靼族民歌[④]，第五首是土耳其民歌[⑤]。

这五首民歌和裕固族民歌风格比维吾尔族民歌要接近一些，因为它们不像维吾尔族民歌那样具有舞歌的性质（维吾尔族民歌大多可以伴舞，表现出《龟兹乐》、《疏勒乐》、《高昌乐》的影响），而有牧歌的情调。这五首民歌各自和裕固族民歌有三个共同点：第一首是五声音阶（终止式中的导音表现出大调式的影响）、细分强拍的节奏和变节拍；第二首是细分强拍的节奏型、变节拍和曲首音调贯穿全曲；第三首是五声音阶、五度结构、前短后长的节奏型；第四首是五声音阶、五度结构和前短后长的节奏型、驼峰型旋律线；第五首是五声音阶、性质和五度结构相近的四度结构（A^4A）、前短后长的节奏型。

这五个民族和裕固族先民分离的时间比840年早，居住地区和裕固族地区之间的距离也比维吾尔族地区远。

通过上述比较可以看出五声音阶、五度结构和前短后长的节奏型是古代操突厥语诸民族民歌共有的特点，而不是回鹘民歌独有的。

① 见《音乐论丛》第三辑，第109页。

② 见《中国民歌》，第36页。

③ 见《外国音乐参考资料》，1979年4、5期合刊，第59页。

④ 见柯达伊：《论匈牙利民间音乐》，廖乃雄译，音乐出版社，1964第55页。

⑤ 见《外国音乐参考资料》，1979年4、5期合刊，第60页。

三、阿尔泰语系其他语族诸民族

阿尔泰语系除突厥语族之外，还有蒙古语族和通古斯语族。蒙古语族民歌以蒙古族民歌《牧歌》[①]、《达高拉》[②]和达斡尔族民歌《四样红》[③]为例，通古斯语族民歌以鄂温克族《酒歌》[④]（见谱例2）为例。

这四首民歌和裕固族民歌的共同因素是五声音阶和五度结构，第一、三、四首还用了前短后长的节奏型。据历史记载这三个民族都是我国古代北方少数民族的后裔，所以五声音阶、五度结构和前短后长的节奏型这三个特点看来不仅是突厥语诸民族民歌的特点，也是我国古代北方诸少数民族民歌共同的特点。

通过以上比较说明裕固族民歌在漫长的岁月中变化较小，很可能保存了阿尔泰语系这些具有共同历史渊源的民族最早那个“母体”民族民歌的特点。

四、匈牙利族

匈牙利民歌歌词的结构和裕固族民歌很近似，[⑤]曲调也有许多共同之处。谱例3是五声音阶、五度结构，并用前短后长的节奏型，这正好是裕固族民歌最重要的三个特点。匈牙利有不少民歌的曲调和裕固族民歌极为相似，像是一首歌曲不同的变奏。请比较谱例4、谱例5和谱例6。

还有一些匈牙利民歌和裕固族民歌不很相似，但是把“中间环节”加上

---

① 见《中国民歌》，第221页。

② 见安波、许直合编：《内蒙古东部区民歌选》，新文艺出版社出版，第290页。

③ 见上引书第313页。

④ 引自民族文化工作指导委员会编印：《一九五八年少数民族文艺调查资料汇编》。

⑤ 请参看拙作《裕固族民歌的格律及表现手法》，载《民族文学研究》，1981年第3期。

去，就可以看出它们是同出一源的。谱例7之②是苏联马里族民歌，马里族居住在伏尔加河流域，和楚瓦什族有密切关系。

又如匈牙利民歌《大地黑暗》[①]虽然在裕固族民歌中找不到和它类似的曲调，但由于它是五声音阶，用变拍子和切分的、前短后长的节奏，并以曲首音调贯穿全曲，采用四度下行跳进进入主音的终止式等。使我们觉得它和裕固族民歌如出一辙。

据柯达伊研究，匈牙利民间音乐原始阶段的特点是"五声音阶以及在下方五度反复前乐句的形式"（即五度结构——笔者注）[②]。这两个特点是和裕固族民歌相同的。除此之外我还注意到另外两个相同点：

第一，大量使用前短后长的节奏型（《匈牙利歌曲集》第一集中的民歌，几乎每首都有此种节奏型）、变拍子（见《匈牙利歌曲集》中的《仙鹤飞去了》、《一八六四年》等）、使用切分节奏。

第二，终止式有两种典型样式，其一是采用下行级进（五声音阶式的，即从主音上方小三度或大二度）进入主音（匈牙利民歌的例子，可参看柯达伊《论匈牙利民间音乐》一书例6、9、10、11、12、27、30、31等）。其二是四度（柯书例12、16、17、26②、18、22、23等）或五度（柯书例13、21等）下行跳进进入主音。

不难看出，匈牙利民歌和裕固族民歌之间的共同点是：五声音阶、五度结构、前短后长的节奏型、变节拍、在有曲首的条件下以曲首音调贯穿全曲、终止式。如果再加上曲式（匈牙利民歌和裕固族民歌一样大部分是由两个乐句构成的单乐段）这一不太重要的特点，差不多所有的特点都吻合了。

一般说来，民族的血缘关系和民歌的相似程度成正比，居住地区的远近和民歌的相似程度也成正比。只有在非常特殊的情况下才会出现违反常规

---

① 见《匈牙利歌曲集》第一集，音乐出版社，第20页。例3和例4、5、6中匈牙利民歌均转引自柯达伊《论匈牙利民间音乐）一书，只注明原编号。

② 引自《论匈牙利民间音乐》，第19页。

的现象。我们比较的结果是：民族的血缘关系和民歌的相似程度成反比，和裕固族血缘关系最近的维吾尔族，民歌之间的共同点较少；与其血缘关系很远的匈牙利族民歌之间的共同点却较多；居住地区的距离和民歌的相似程度也成反比。为什么会出现这种特殊的现象呢？原因之一是由于和裕固族有着共同族源的讲突厥语族诸语言的民族大多居住在中亚，和讲伊朗语族语言的民族进行过融合，后来又抛弃了萨满教、摩尼教和佛教改信伊斯兰教，受到阿拉伯—伊斯兰文化的影响，这使他们的民歌发生了巨大的变化。而裕固族既没有和伊朗语族的民族融合过，也没有信过伊斯兰教，正如它保存了上古突厥语一样保存了上古时期民歌的特点。通过和突厥语族诸民族民歌的比较可以看出，哪个民族和伊朗语民族融合过，哪个地区原来操伊朗语的民族越多，哪个民族和地区的（如维吾尔族南疆地区）民歌和裕固族民歌之间的差异也越大。反之（如生活在乌拉尔山以西的楚瓦什族）就小一些。

正如裕固族民歌在突厥语诸民族民歌中占有特殊的位置一样，匈牙利民歌在欧洲各民族民歌中也占有特殊地位。匈牙利民歌不但和相邻民族（德、捷、罗、俄）的民歌截然不同，和同语系其他民族（芬兰、爱沙尼亚、科米等）也不大一样。柯达伊说这是因为匈牙利民歌是“作为古老的遗产，和语言一起由马扎儿族从他们的家乡带出来的”[①]这个结论是否正确呢？笔者认为不完全正确。

柯达伊在《论匈牙利民间音乐》一书第二章《匈牙利民间音乐的原始阶段》中用13首马里族民歌、11首楚瓦什族民歌和1首诺加依—鞑靼族民歌和匈牙利民歌相比较，并以它们相似或相近做论据证明上述结论。而笔者认为这些论据不足以证明他的结论，理由如次：

（一）匈牙利语属于乌拉尔语系芬兰—乌戈尔语族乌戈尔语支。诚然，阿尔泰语系诸语言和乌拉尔语系诸语言（包括芬兰、爱沙尼亚语等）在语音、语法上极其相似：它们都没有区别性的形式，都用添加大量词尾

---

① 引自《匈牙利民间音乐》，第60页。

的办法来表示各种各样的语法关系，在前元音或后元音单独在单词中出现的时候，都遵循元音和谐的原则，所以有一些语言学家认为它们是一个语系，即乌拉尔－阿尔泰语系。但由于这两个语系的语言词汇很不相同，对上述看法亦有相当多的语言学家持异议。[①]我们姑且承认这两个语系是同一语系的两个语族，那这一语系的语言分离的时间当是在遥远的史前时期，而不是在马扎儿人离开亚洲的公元5世纪。所以要证明匈牙利民歌是"和语言一起由马扎儿人从他们的家乡带出来的"，首先应当把它和属于芬兰—乌戈尔语族诸民族的民歌进行比较（如芬兰、爱沙尼亚、曼西等民族），特别是和曼西族民歌的比较是必不可少的。因为流行在苏联西西伯利亚鄂毕河流域的曼西语和匈牙利语同属乌戈尔语支，所以学者们几乎一致认为具体地说马扎儿人就是从西西伯利亚5世纪和曼西人分离的。[②]

但是柯达伊没有做这样的比较，只是告诉我们芬兰的"音乐和匈牙利音乐关系却是那么远，并且有根本性的不同，直到目前为止还不能指出它们之间有什么本质的联系。"[③]然而，他并没有解释它们为什么会有"根本性的不同"。

（二）柯达伊用楚瓦什族和诺加依—鞑靼族民歌和匈牙利民歌作比较，这不能作为他的结论的论据。因为楚瓦什语和诺加依－鞑靼语不属于乌拉尔语系而属于阿尔泰语系突厥语族，从语言上看这两个民族和乌拉尔语系诸民族没有密切的关系而和突厥语民族有关。根据语言学的原理，这两个民族在遥远的古代和匈奴人、丁零人、突厥人、回鹘人有密切关系。从现有史料来看，诺加依－鞑靼族的先民主要是操突厥语的奇卜察克人，和语言学的原理相印证。所以匈牙利民歌和这两个突厥语民族的民歌相比较得出的

① 请参看肯尼斯·卡兹那：《世界的语言》，黄长著、林书武译，北京出版社，第24页。
② 请参看上引书第100页和安托什·拉斯罗等：《匈牙利》，世界知识出版社出版，第23页。
③ 引自《论匈牙利民间音乐》，第68页。

结论应当是：匈牙利民歌的原始阶段和阿尔泰语系突厥语族诸民族有关而不是和乌拉尔语系诸民族有关。

（三）柯达伊的结论之所以有正确的一面，是因为他把匈牙利民歌和属于乌拉尔语系但和匈牙利语不属于同一语支的马里族民歌进行了比较。在乌拉尔语系诸民族中马里族居住的位置是非常特殊的，它生活的伏尔加河流域是一个民族杂居的地区，说突厥语的楚瓦什、诺加依-鞑靼和巴什基利亚等民族几乎把马里族包围起来。据苏联音乐学家吉尔什曼讲，马里民歌采用“与楚瓦什的五声音阶十分相近的……五声音阶”以及“五音级范围的独特的模换”[①]（即五度结构——笔者注）。乌拉尔语系其他民族几乎全用七声音阶（请看芬兰和爱沙尼亚民歌的例子，这两个民族的民歌不难找到），所以马里族民歌和匈牙利民歌一样采用五声音阶和五度结构是乌拉尔语系诸民族中的特殊现象。如果不能说明马里族民歌的确保存了乌拉尔语系诸民族民歌的最早的特点，也不能说明其他民族何以失去了这些特点，那马里族民歌中五声音阶和五度结构这两个特点当是在周围操突厥语民族民歌的影响下产生的。所以和马里族民歌的比较依然不能证明柯达伊的结论。

看来，要证明柯达伊的结论还有许多艰苦细致的工作要做。柯达伊在得出上述结论之后紧接着推测说：匈牙利民间音乐是“那个几千年悠久而伟大的亚洲音乐文化最边缘的支流”[②]。依我看，这句话的正确程度远远超过了他的结论。柯达伊在资料缺乏的情况下，在中国人民正受着帝国主义奴役、被大多数欧洲学者看成是“东亚病夫”的1930年代，能有这样的远见卓识，是难能可贵的。巴托克在1936年写的题为《为什么和怎样采集民歌》这篇短文中说：“大约在二十五年前我们就知道匈牙利最古的旋律特征是一种五声音阶体系和所谓‘下行音阶’（即‘五度结构’——笔者注）的旋律结构。尽管这和我们所认识的中国五声体系不完全相同，而且旋律结构完

---

① 引自吉尔什曼：《五声音阶及其发展道路》，载《音乐译文》，1958年第3期。

② 引自《论匈牙利民间音乐》，第60页。

全两样，但我们仍然怀疑在我们的五声体系中是否保留着亚洲音乐文化的痕迹。"[①]巴托克的怀疑很有道理。

匈牙利民歌和裕固族民歌之间有那么多共同因素说明这两个民族的先民有过接触，不可能是偶合。这些因素是什么时间被谁从我国北方草原带到遥远的东欧去的呢？结合历史记载来看，我认为这些共同因素是匈奴人带去的，它们应当是匈奴民歌和丁零族民歌之间的共同特点。

匈牙利境内最早的居民是潘诺尼亚人，公元374年，从我国北方草原向西迁徙的匈奴人到达东欧，并建立了匈奴帝国。5世纪中叶以后，匈奴王阿提拉死，帝国彻底瓦解，有一部分匈奴人就在匈牙利境内定居下来。[②]据维吾尔族历史学家依不拉音 · 穆提依考证，匈奴西迁到达欧洲时，阿提拉领导下的部落里还有两个回鹘部落。[③]马扎儿人是公元869年，比匈奴人晚近5世纪才从西亚到达匈牙利的。虽然目前在匈牙利已经没有匈奴人了，因为他们早已和马扎儿人及其他民族融合在一起形成了现代匈牙利族，但匈奴文化的影响不可能在匈牙利会荡然无存。

笔者认为：裕固人保留了丁零民歌的特点，匈奴人把匈奴民歌带到了遥远的东欧保存下来，这就是造成两个反比这一特殊情况的另一个原因。

匈奴人是公元91年（汉永元三年）离开我国北方草原西迁的，所以裕固族民歌和匈牙利民歌之间的共同因素（几乎包括两者所有的特点）当是在这一年以前形成的。这证明裕固族民歌的确是保存了古代民歌的特点，包括节奏形态、调式、音阶、音调特点、曲式结构甚至某些旋律，是古代丁零、敕勒民歌的"嫡传"。由于突厥人、匈奴人和裕固族的先民敕勒人、丁零人关系密切、语言相近，所以裕固族民歌保存的古代因素很可能不仅是丁零、敕勒、回鹘民歌的特点，也是突厥、匈奴民歌的特点。

---

① 引自《巴托克论文书信选》，陈洪等泽，音乐出版社，第29页。

② 请参看齐思和：《匈奴西迁及其在欧洲的活动》，载《历史研究》，1977年第3期。
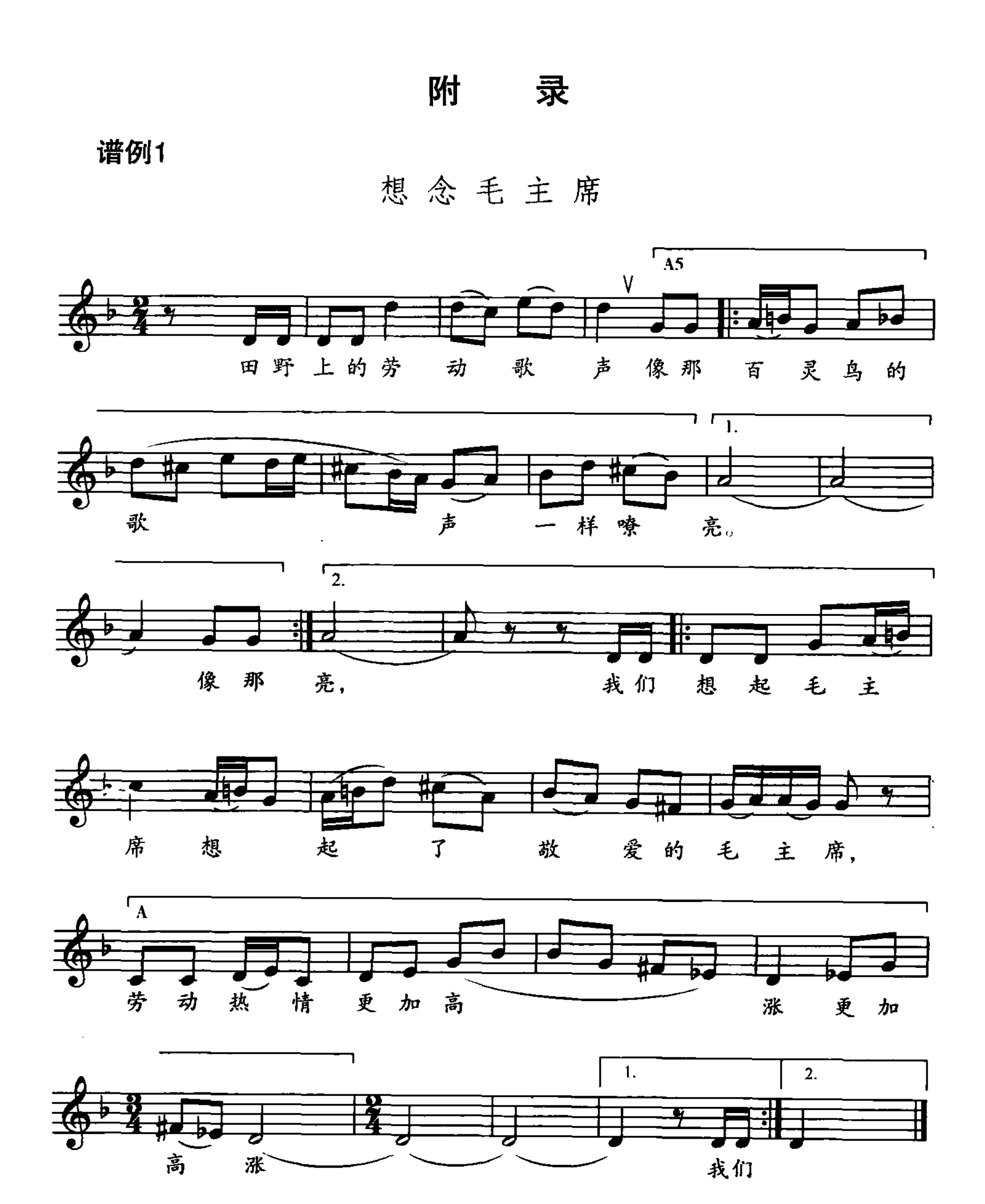
③ 请参看依不拉音 · 穆提依：《古代丝绸之路在中亚地区的三个重要民族及其语言》，载《新疆史学》，1980年第1期。
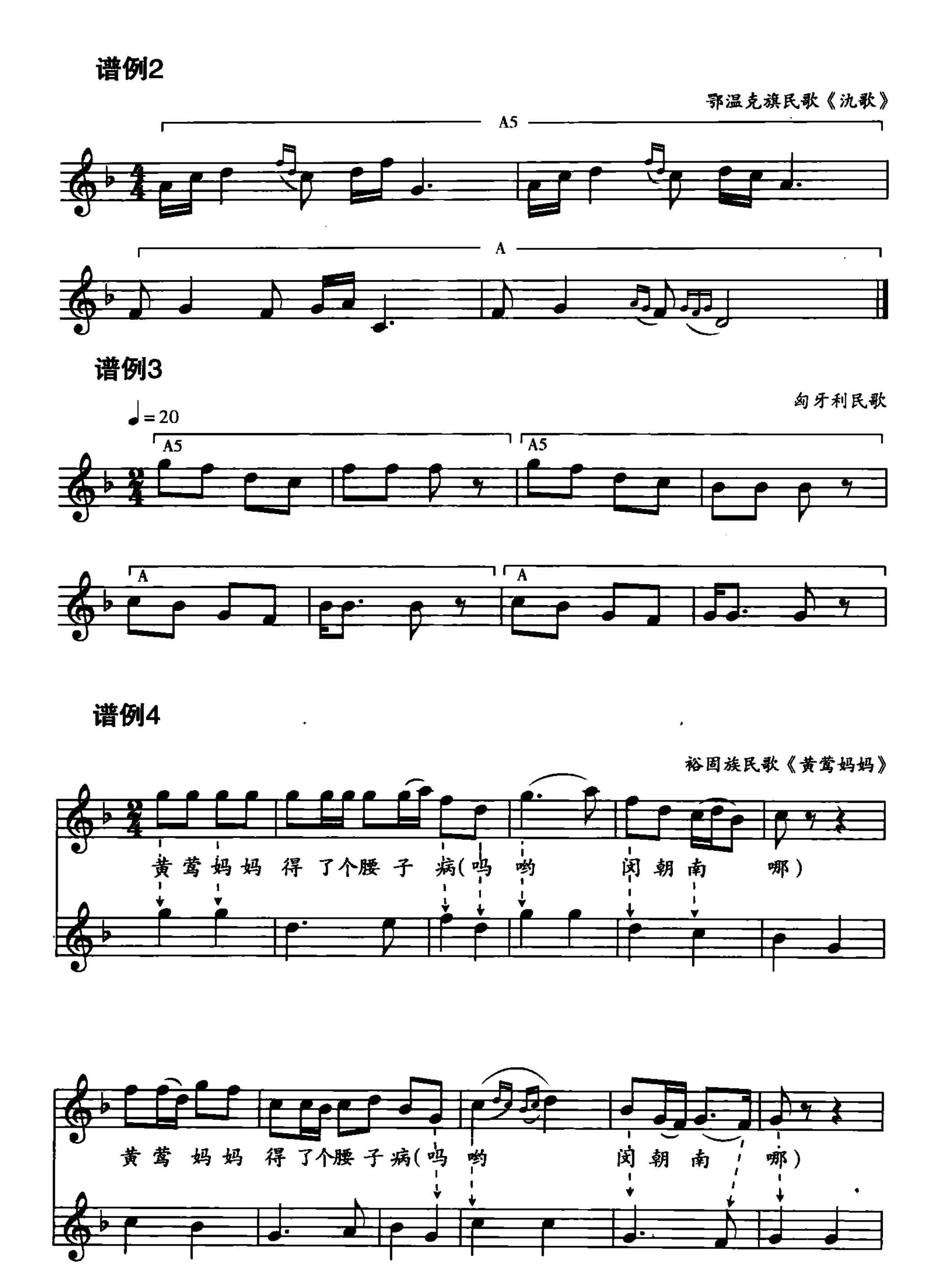
柯达伊和巴托克由于历史条件的限制都没有论及匈奴音乐对匈牙利民间音乐的影响，但匈奴音乐文化确实是匈牙利民间音乐的渊源之一，对柯达伊的结论做这样一个补充看来是必要的。巴托克若有在天之灵，也一定会为此而感到欣慰。

附录
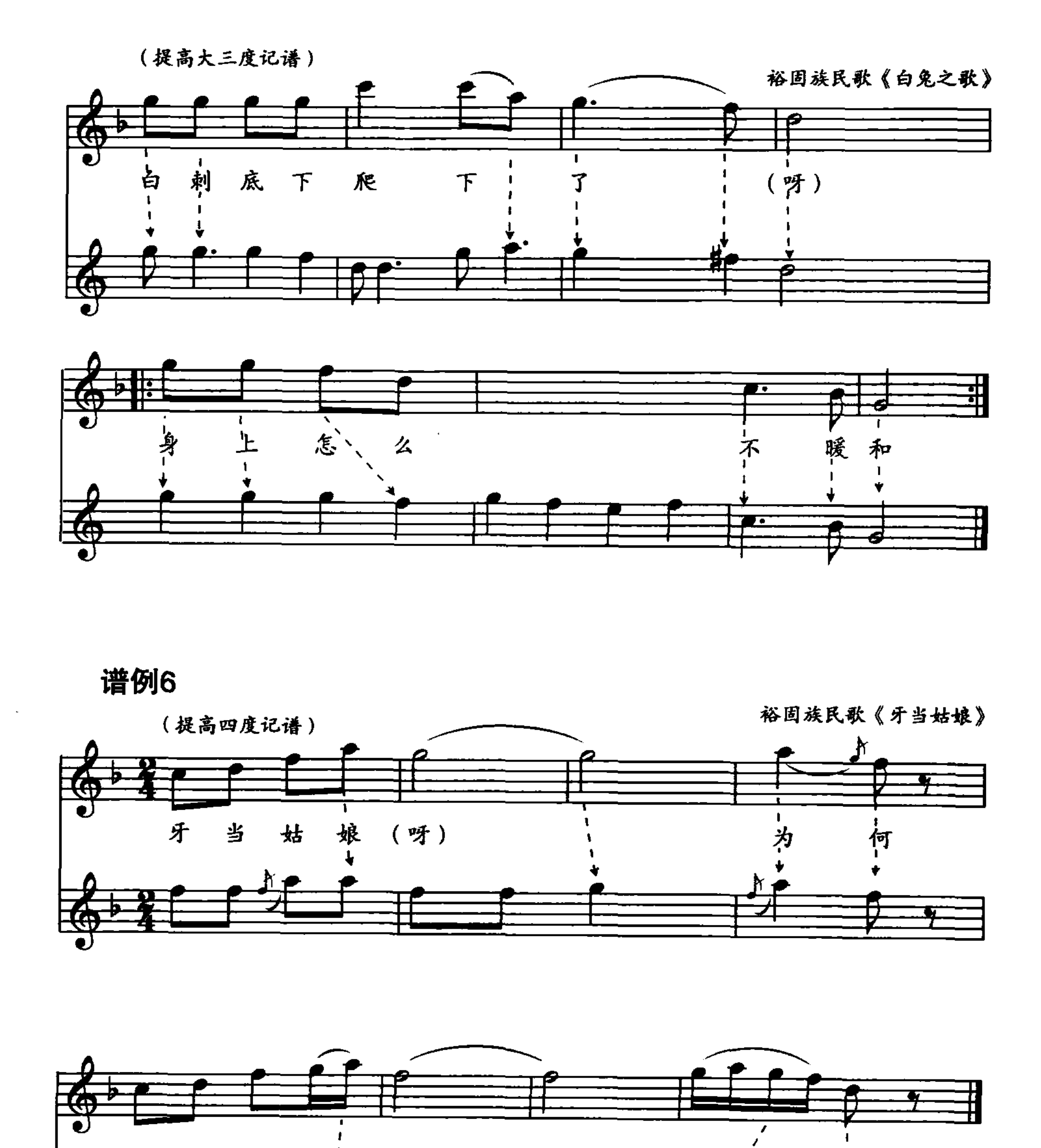
谱例1

想念毛主席
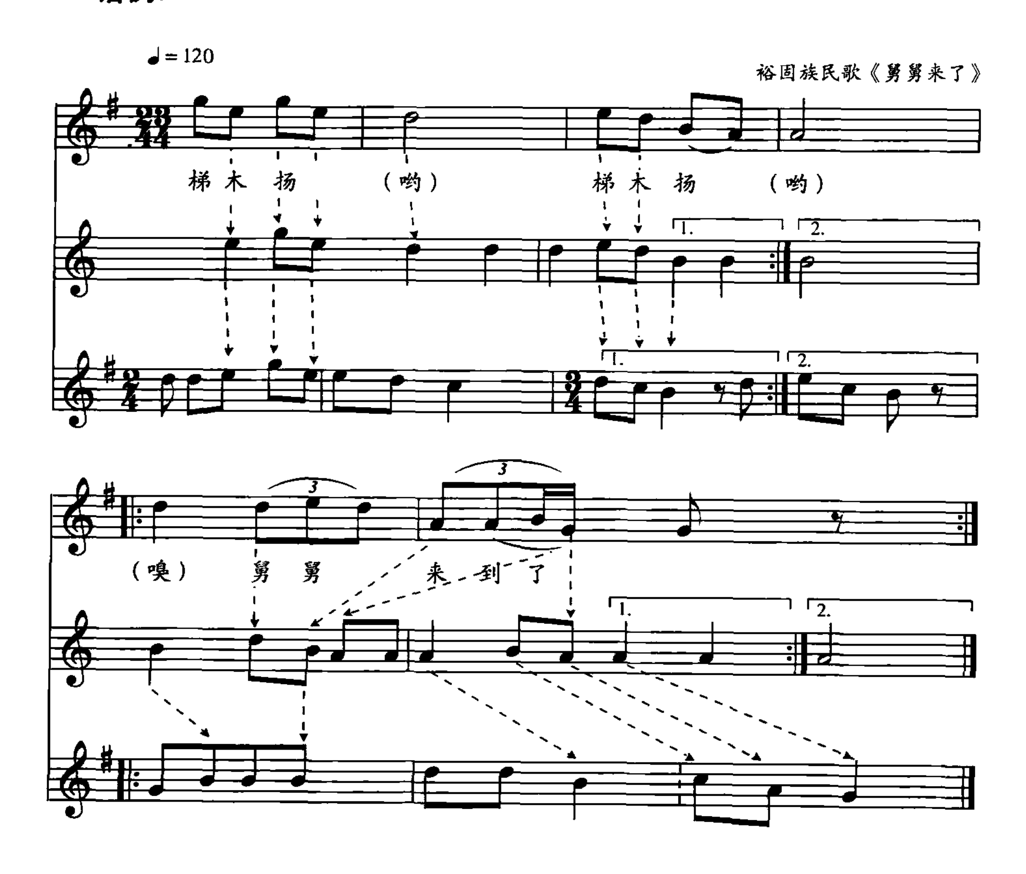



谱例2
鄂温克旗民歌《氿歌》
A5
A
谱例3
匈牙利民歌
♩=20
A5
A5
A
A
谱例4
裕固族民歌《黄莺妈妈》
黄莺妈妈 得 了个腰 子 病(呜 哟 闵 朝 南 哪)
黄莺 妈 妈 得 了个腰 子 病(呜 哟 闵 朝 南 哪)

谱例5


（提高大三度记谱）
裕固族民歌《白兔之歌》
白 刺 底 下 爬 下 了 （呀）
身 上 怎 么 不 暖 和
谱例6
（提高四度记谱）
裕固族民歌《牙当姑娘》
牙 当 姑 娘 （呀） 为 何
总 是 受 折 磨

谱例7



（原载《中国音乐》，1982年第4期）

汉族人口的历史迁徙与南方汉族民歌的色彩格局

黄允箴

问题的提出

汉族民歌以甘南、陕南、湖北、皖南、苏北为界，形成南北对峙的两大色彩片，这在古代已成定局，古今许多研究者都曾不同程度地观察到，并论述了这两大色彩片旋律形态的总体区别。然而，这些论述往往由于过于“总体”化而难以盖全，有许多不足以体现南北形态差异的例外，并无法作为确立两大色彩片的佐证，所以将汉族民歌南北色彩片的区别局限于鸟瞰式旋律形态的对比上不免偏颇。为此，笔者把视线贴近了地面，对南北各局部地区的民歌旋律形态与分布状况一一作了浏览，逐渐冒出个新的看法，即汉族民歌南北色彩片的区别最根本的是表现在：二者内部的各地方色彩的空间格局有着截然不同的景观。

先看北方色彩片：北方色彩片可圈出陕甘、晋中、豫西、山东、东北五个色彩中心。相邻的色彩中心，旋律中含有的共同因素多，色调接近。相隔的色彩中心，旋律中含有的共同因素少，色调较疏远。各色彩中心之间通过色彩交汇面过渡，从而在空间格局上，自西向东呈现出横向的、井然有序的地

作者简介：黄允箴（1945—），女。

理推移，构成了一个五环相扣的连续体，犹如沿着色阶——红、橙、黄、绿、青——衔接起来的色彩链。[①]可是，倘若想把这种说法同样运用于南方色彩片的话，就会陷入困惑，因为展现在你眼前的几乎是一片杂乱无章的涂抹，各种旋律形态构成的各种色彩缠缠纹纹，难解难分，似乎无规律可循，以至于很难采用与北方色彩片统一的色彩概念，诸如色彩中心、色彩点、色彩交汇面来划分区域。若强行概括，“一地异色、异地近色”这八个字勉强能勾出它的面目。

令人感兴趣的当然不仅对这两种不同景观的观察，还想弄清：同一国土、同一民族，民歌色彩何以产生如此不同的空间格局？它们有何异样的背景？曾有地理和生物考古学家考证：我国大陆在几十万年前是由两块不同的陆地连接而成的，北方人和南方人在血型上也有所不一。可是，这种论证与民歌色彩空间的格局的差异很难说得上有直接的联系。“文化特征的空间分布是经时间的变化结果”[②]，汉族民歌随汉民族的诞生而传于人世以来，经历了几千年的演革、发展，在这漫长的几千年内，我国社会充满了难以想象的动荡，绵延的战争、无尽的天灾、脆弱的小农经济以及朝廷内讧、边戍屯兵、海上贸易等多方面的因素，无休止地驱使着汉族居民离开故土，远走他乡。迁徙流亡者的队伍年复一年像洪流一样在大地上滚动，贯连整个历史。如今，民歌演革的过程虽已无从稽考，但是，古代汉族迁徙者长年跋涉的漫漫路途和他们留下的艰难足迹，可以使我们获得揭开谜底的启示。

人口的迁徙流向与民歌的色彩类型

纵览历代汉族的迁徙流向，有几个史实须引起注意：

1. 总的迁徙流向——由北往南，北进南退，北方汉族居民以黄河流域

---

① 详见黄允箴：《论北方汉族民歌的色彩划分》，载《中国音乐学》，1985年创刊号。

② 特利·格乔丹，罗文垂：《文化地理学》。

中原地带为起点迁往南方各地。其中有三次规模最大：第一次是西晋南北朝时期由“永嘉丧乱”引起的南渡浪潮，它持续了一百多年，北方移民占南方人口的六分之一；第二次由唐末“安史之乱”造成，当时，江南一带骤成人海，长江中游地区某些地方人口十倍其初；第三次为北宋末年的“靖康之乱”，势头不亚于前，江、浙、川、湘对移民的吸引力最大，“四方之民云集二浙，百倍常时”。除这三次以外，其他中小型规模的人口南迁，自秦汉开始已无以数计。汉族人口分布的重心原在北方，后因大量南迁而渐移南方。

2. 南方内部的汉族迁徙在元末明初和清朝前期也曾形成两次高潮，流民运动与边疆屯军使人口稠密的江南、华南居民纷纷涌向西南边疆。同时，西南地区人口向东南的渗透也从未间断。

3. 据统计，北方的河北、山东、河南、山西等大多数地区都属人口净迁出省份，南方江浙、湖南的早期以及江西、广东、福建、湖北、四川、贵州、云南均为人口净迁入省份。历史上的南方实际上是中原腹地的移民区，南方各地的汉族人口是以中原汉族的直接迁移者和间接迁移者为主要居民而繁衍的。

人类文化历史上，移民素来是传播文化的光荣使者，曾记得，近代欧洲人向海外移民，把印欧语带到美洲、澳洲、南非等地；斯拉夫语随着俄罗斯的东移而搬到了亚洲的西伯利亚；我国汉语南方的六大方言：吴、湘、闽、粤、赣、客，也都是由历代北方汉族居民向南方迁徙而发其端的。[①]毫无疑问，作为与人们的生活和语言休戚相关的、活跃于人们口头上的民歌，也必定是文化传播中不会遗弃的一笔财富，它们与移民队伍如影随形，各种曲调沿着迁徙者的路线而传唱，原有的地方色彩也跟着迁徙者的足迹而转移、落脚。

因此，作出以下推断也许是合理的了，即：随着南北人口重心的转移，中原汉族民歌对南方色彩片的形成有深远的影响，南方色彩片的各种民歌

① 周振鹤、游汝杰：《方言与与中国文化》。

色彩是中原地区各种民歌色彩迁移扩散的产物。可以说：中原的汉族民歌以“原生型色彩”为主，而南方汉族民歌以“迁移型色彩”为主，由于双方人文地理的原始根基不一，其历史演革的途径也大相径庭。

“原生型色彩”位于我国黄河流域文明古国的块块风水宝地，各自植根于土生土长的自然温床和历史悠久、血缘单纯的文化传统，拥有生活习俗和心理素质较统一的基本演唱群体，故而各种色彩有着雄厚的底层积压，各种旋律形态比较稳定、凝固。尽管它们也曾遭社会变迁、战争动乱的纷扰，外民族文化也曾企图取而代之，可却始终未被吞食，比如：春秋战国时期中国音乐的旋律就有了“七声奉五声”之说，而在西晋至唐代期间，由于外族音乐云集，北方音乐曾一度出现胡音统治的局面，但曾几何时，它们又恢复了旧貌，像陕北苦音调式的民歌，除了清羽音尚留下一点西域苏袛婆调式的痕迹外，旋律根本上依然保持着五声音阶为基础的本色，这就是“原生型色彩”的优势所在。居于这种优势，其空间上的演革方式是离心性的波形扩散，时间上的演革方式是平稳、和缓的渐变，各种“原生型色彩”以各自固有的地域为中心向四周缓缓渗透，毗邻地区本来就因风土人情接近而相似的色彩互相进一步慢慢浸润，久而久之便自然形成色阶般的地理推移，现在我们所见到的北方汉族民歌五个色彩中心连成一体的格局，就是中原地区各种“原生型色彩”几千年如此演化的终结。

“迁移型色彩”则不然，就各种迁移型色彩自身而言，它们的形成晚于“原生型色彩”，其民族历史、政治、经济、文化的根基远不如“原生型色彩”深厚，先天的不足使各种旋律形态有较强的可变性。就其相互关系来看，南方许多地区山高、林密、路险，险恶的地理环境成为民歌色彩相互渗透的天然屏障，毗邻间缺少共同因素。所以，当一种色彩的旋律成了形，正待悄悄地丰满自己，常可能因占据文化优势的外乡人突如其来，而局部甚至全盘地换客颜；当一种色彩在这里扎了根，正欲与毗邻友好交融，中间地盘常又可能被陌生的色彩再三插足，本来就不亲近的邻居关系变得更加疏远。“迁移型色彩”整个演革过程就此像滚动的人群一样，长期处于不稳

定、不平衡的状态。在移民人源及其分布的制约下，其演革方式在时间上往往是渐变与突变相结合，空间上往往是自身的离心扩散与外来的迁移性扩散相结合。自然界常有种现象：一些水量丰富的河流，历经崎岖险阻，下游地区常常支流纵横；一些巍峨连绵的山地，屡遭流水的侵蚀，最后竟化为零散、碎小的丘陵山包。汉族民歌南方色彩片正如这变幻莫测的地貌，在延续几千年移民浪潮冲击、切割下斑斑点点，零零落落，终难构成有机的地理推移的整体。

下文对南方汉族移民的人源及其分布与南方汉族民歌各种地方色彩的空间格局进行具体印证。

人口的“一地多源”与民歌的“一地多色”

“一地多源”是历代移民在南方人口分布中的一种类型。即：在一个局部范围内聚落的移民来源于不同的地区、不同的时期、不同的路线，具有不同的文化背景，他们迁到同一新地后，通常在很长的时期内各自依然恋恋不舍地维系着故乡传统的习俗。据史料所载，有些地区，移民“著籍叮久，立家庙，修会馆，冠婚丧祭，衣服、饮食、语言日用、皆循原籍之旧，虽十数世不迁也。”[1]不同的种子，撒落在同一块土地上，会使这块土地开出五颜六色的花朵；不同文化背景的人聚居在同一个地区，这个地区的民歌也必然各带原血统的遗传，共存多种差异悬殊的旋律形态，呈现出多彩多姿的景观。移民的“一地多源”为民歌的“一地多色”提供了先决条件，民歌的“一地多色”映衬出移民的“一地多源”。

比如福建，各个朝代的移民都曾光顾这块十几万平方公里的土地——秦朝秦始皇为巩固海疆和用汉族同化闽越族，曾对此地输入了一系列移民：汉代后期北来的移民经海路来到闽东；三国以后江淮移民又

① 《广安州新志·户口志》。
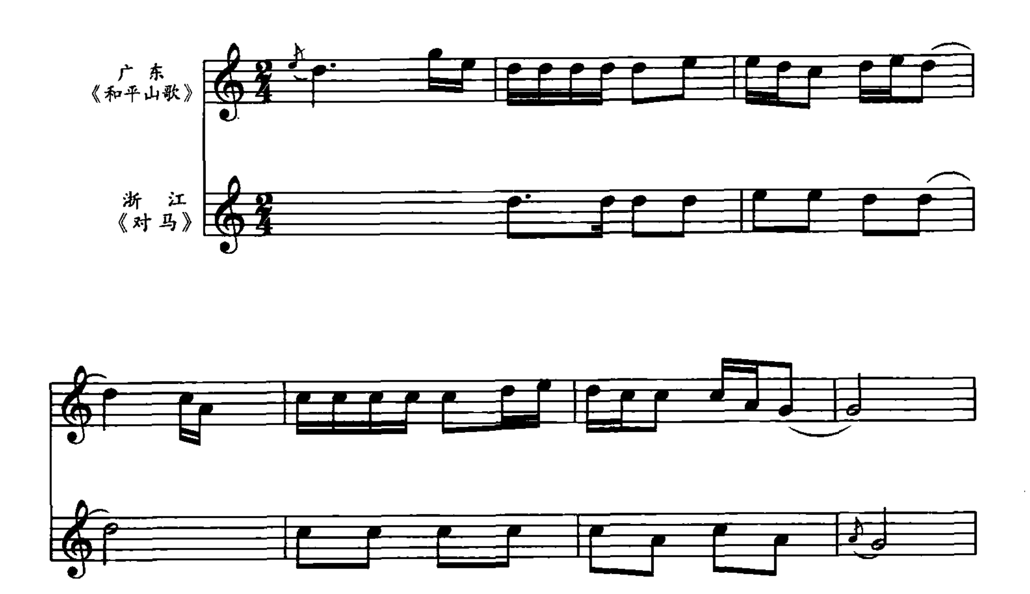
大量定居于此，江西移民则散布在闽西北；“晋永嘉二年，中州版荡，衣冠始入闽族八族，所谓林、黄、陈、郑、詹、丘、何、胡是也；”[1]唐末五代从陆路移入福建的汉人集中于闽北和闽中，致使两宋初期闽北地区比唐后期户口增加十倍以上；宋元时期闽南泉州成为海上丝绸之路起点，中原人又沿海道源源而入；明代当客家人大量移居闽西地区的同时，闽北山区又因“江浙侨民辏集”而发展为新兴的人口稠密区；于是在这块傍海的东南一隅几乎什么风味的民歌都能听到：像闽东民歌的音调常与江南淮北的雷同；闽南泉州一带的民歌中一种六声音阶的旋律进行和山东、河北的小调十分相似；闽北客家山歌与江西兴国山歌的结构基本一致；莆仙一带的山歌与湘西山歌也似曾相识。另外，仅闽西一地的山歌，就分别强调了多种乐汇音组。如：徵类调式较单纯，并常出现大跳的徵宫商音组；羽类调式较单纯，格调柔和的羽宫角音组；带宫调式特征的明亮的宫角徵音组；以及多级进进行的徵羽宫商音组；兼有徵羽两类调式特征的羽宫角徵音组等。这些不同的音组编织的旋律，在色彩的反差和对比，显然是鲜明而强烈的。

各路迁徙者从西向南，一路如滚雪球似的，地区成分越滚越错综，终点当属广东地区。广东的移民来源自然也就最复杂：珠江三角洲一带的移民由南岭诸隘口循桂江和北江谷地南下；韩江三角洲一带的移民宋代末年最多，由福建沿海进入，并扩散到雷州半岛和海南岛；梅县一带移民以明代中后期最多，来源于中原诸省。移民来历的千差万别在广东的客家山歌中可以耳闻，广东客家山歌集中国音阶之大成，各类三音列、四声、五声、六声、燕乐、雅乐、清乐等音阶应有尽有，样样俱全。其中，像陕北地区典型的燕乐七声调式能在这里隐居，实属稀罕。还有的客家山歌，旋律进行与外地山歌仍保持着较多一致，如广东和平山歌与浙江乐清山歌第一、二句基本相同，具有江南田园风味。
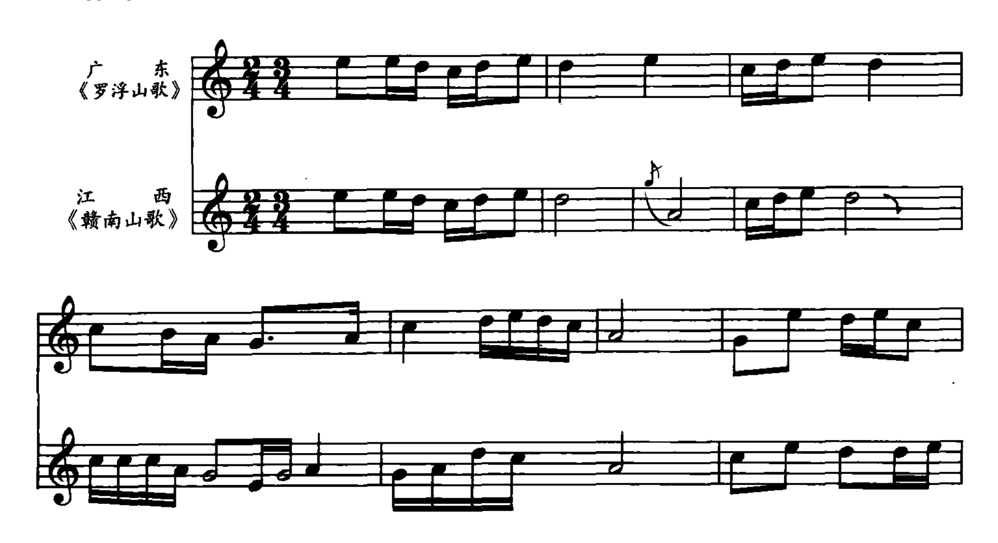
---

① 何乔远：《闽书》。
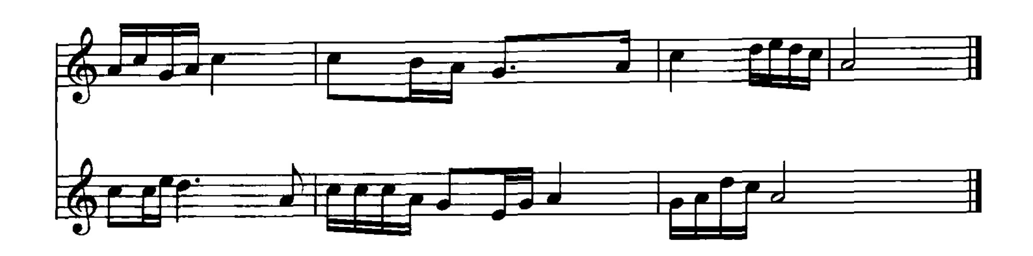
谱例1



下面是广东罗浮地区与江西赣南地区的两首客家山歌，其旋律骨架一样，曲调也接近（见谱例2）：

谱例2
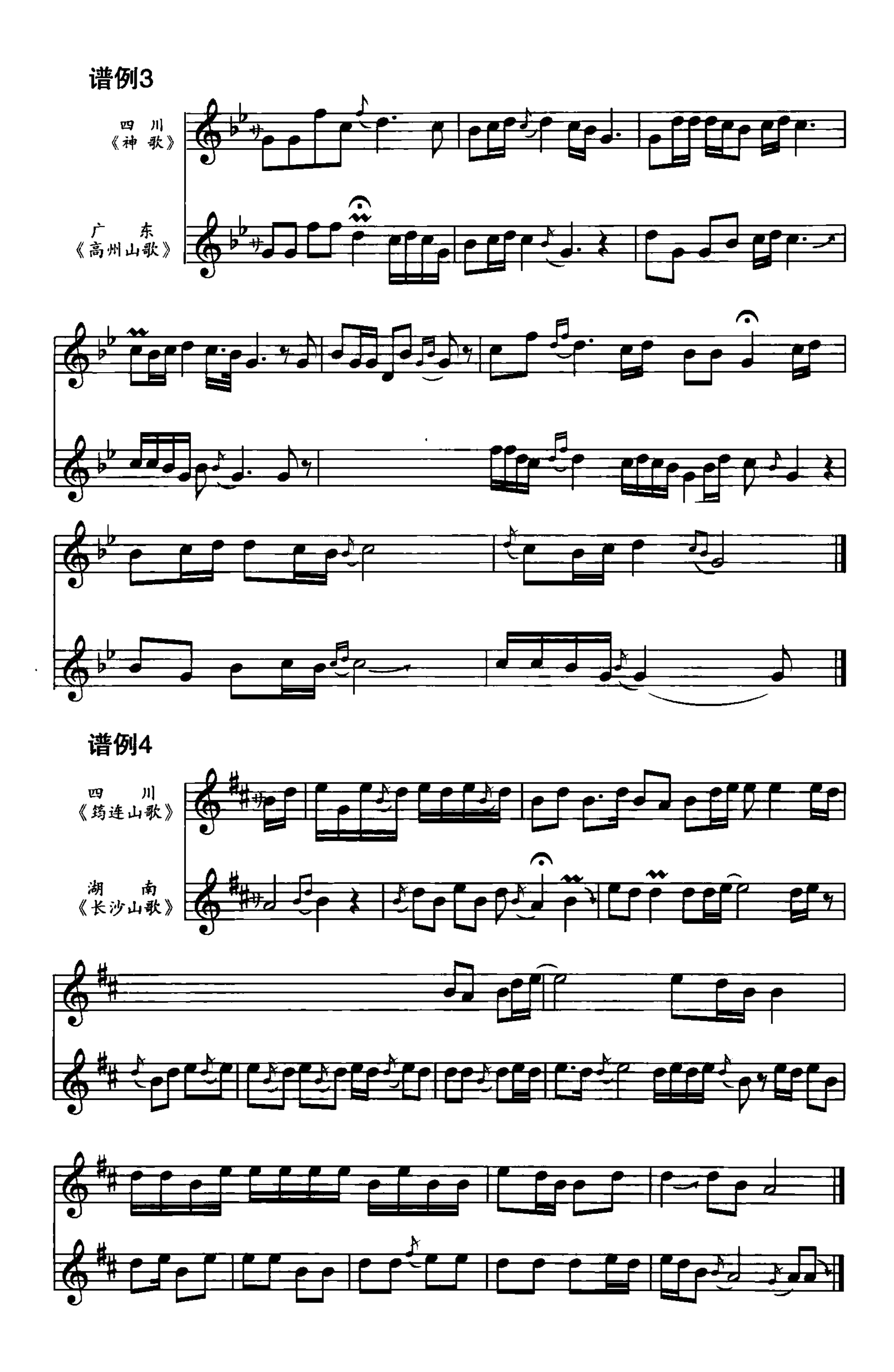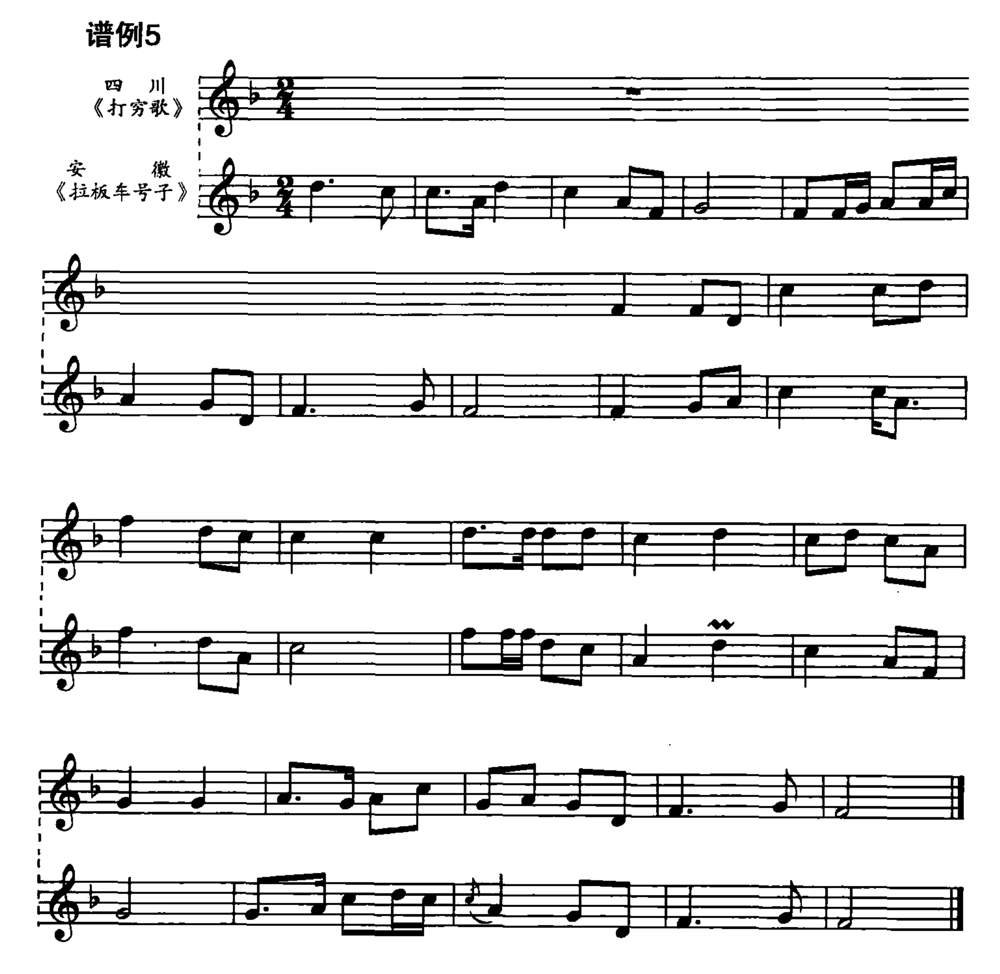




根据移民流向判断，也许会认为前者来源于后者，有趣的是广东罗浮山歌还带有山西民歌的特征乐汇（如偏音的运用与第7、第8小节的旋法），客家的祖先原在北方，因此，这两首歌最早可能都来自北方某地，罗浮山歌由于地处边远地区，在较封闭的环境中保留了北方民歌较多的色彩因素。

渡北地区的民歌色彩也素以丰富多样而闻名，以鄂东北、鄂西北为例，这两块地方同属于一个方言片，方言上历来被认为最具"楚色楚香"，可是民歌色彩却形形色色，山歌中以五声音调为主，包括有各种音组，如徵羽商、徵羽宫商、徵宫商、羽宫商、羽宫角、羽宫角徵、宫角徵，旋律有的多级进，流畅自如，有的多跳进，跌宕起伏。小调与号子中，带变宫音、闰音的六声、七声的音阶不乏其例，非宫音系统的调式变化屡屡可见，其色彩差别从中可想而知。要寻求原因，就让我们回顾一下湖北地区的移民史吧：古代湖北曾有"九省通衢"之称，它是北方人南迁、东西部人对流的中枢，也是历代战争的要冲之地，据不完全统计，西汉时，北方人口大量南迁，到隋朝已接近二百万，唐朝安史之乱后，南下移民又使许多地区人口成倍增长，明代仅荆襄地区，全国各地移民的最盛数就近百万。各地民歌，无论是原始的粗直音型，还是旋法高超的动人曲调，都曾在这块楚文化的发源地上聚集、传唱、留下遗响。"一地多色"的格局在西南诸省区也表现得非常突出，以四川地区为例：四川民歌的音调结构同样包括了五声音阶的多种音组，如徵羽宫、羽宫商、徵羽宫商、羽宫角、羽宫角徵。此外，许多具有浓郁的四川乡土气息的山歌、如"神歌"、�连山歌、"背二哥"，以及一些谣曲和号子等。曲调的原产地却原来并非在如画的巴山蜀水，而是脱胎于广东、湖南、江西、安徽和山东等东部地区的民歌。如：

谱例3



谱例5



这么说，也许四川老乡不太服气，但了解了四川汉族人口的来历，你就会感到一切是合乎情理了——

秦代，朝廷曾“移秦万家以实蜀中”；西汉末年，中原大批移民迁入，使其人口增长40%；“安史之乱”和“靖康之乱”后，四川成为难民的避风港，人口从500万上升到1200万，元末明初和清朝前期，四川这个天府之国成了东部移民仰慕的天堂，来源主要有以下几处：（1）大批湖北人“避地入蜀”，有“湖北填四川”之说。（2）陕西和安徽籍的军人和流民。（3）祖籍在中原，后落户到广东，并曾在福建、江西等地安家的客家人，他们自称是“广东人”，200年间一直遵循祖宗“能卖祖宗田，不卖祖宗言”的遗训，聚族而

居。(4)来自湖南湘潭、零陵、永州的湖南人，四川仪陇地区的湖南移民占户数70%以上，至今说着“长沙话”和“永州腔”。[①]

无怪乎四川民歌有那么多外地的“远房亲戚”呢！

人口的异地同源与民歌的异地近色

“异地同源”是南方移民人口分布的又一种类型，情况与“一地多源”相反。即：在不同的地区内接纳了同一地区的，具有相同文化背景的迁徙者，他们或傍河而居，或占据平原和坝子，或躲进荒僻的山林，长期用同一种固有的传统和语言生活，这就为民歌的“异地近色”奠定了基础。公元91年匈奴族西迁，把中国民歌传到了匈牙利平原，致使今天在黑海沿岸的匈牙利民歌中，还存在着与我国民歌共同的旋律形态。[②]那么更不用怀疑，在我们自己国土上，不同地域可能保留着同一源迁徙者的文化遗迹了，不是吗？有些地区远隔千山万水，民歌的旋律和色调却有着惊人的相似，有些民歌在当地本以它是道道地地的土产而自豪，殊不知距千里之外的山洼洼里还有它的孪生姐妹。它们表明：虽然传唱者的居住环境、生活条件变更了，但是“包含在人类创造的旋律中的基本思想，即旋律的最古老的形式可以保存几千年。”[③]各相同或相近的民歌色彩在面积上一般与移民分布的区域相吻合，有的呈点状，有的如块状，还有的跨越几个地区连成带状。

比如：古代中原的人口迁出区尤以河南与山东二省为最，它们是开发最早的汉族文化区，在历次大规模战乱中，人口的迁移也首当其冲。河南人大多通过湖北，推进到中南和华南地区。河南传统民歌多以徵宫商音组为骨干，强调徵音对宫音的支持和变宫音到宫音的倾向，以及宫音的稳定地位，单纯而质朴。这个特点在湖北、湖南、福建、广东以徵宫商音组为骨干的
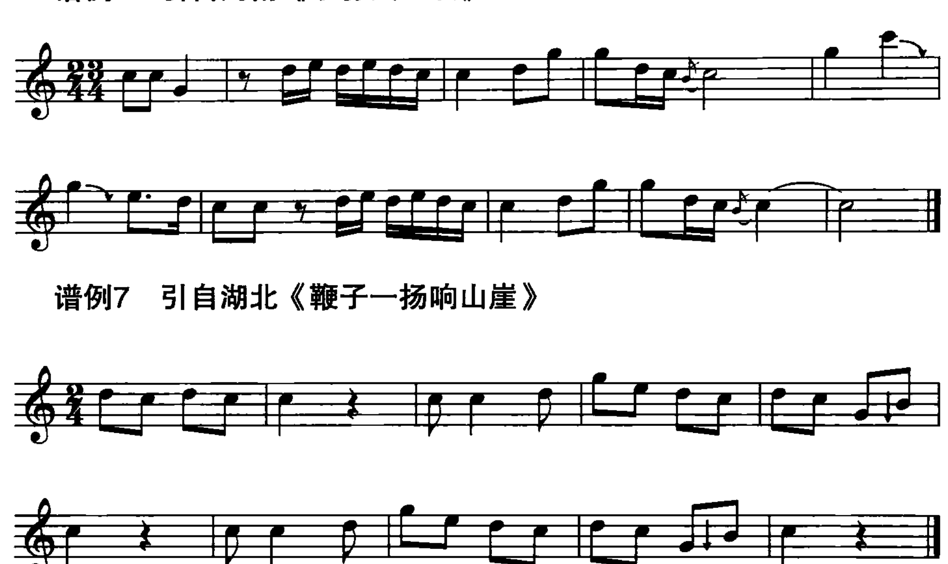
---

① 崔荣昌：《四川方言的形成》，载《方言》，1985年第1期。

② 杜亚雄：《匈奴西迁及其民歌在欧洲的影响》，载《中国音乐》，1984年第3期。

③ 贝·巴克：《旋律史》。
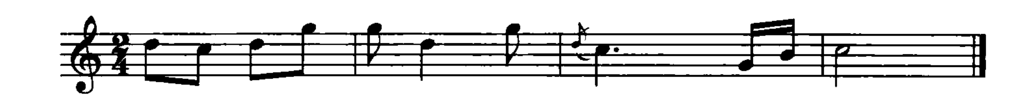
民歌中均有存在，谁说它们不会是同宗同缘的“子孙”呢？

谱例6　引自河南《小寡妇上坟》
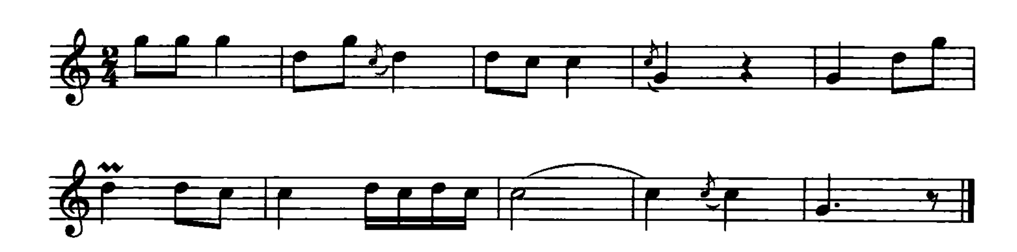


谱例7　引自湖北《鞭子一扬响山崖》

谱例8　引自湖南《插田歌》



谱例9　引自闽西《只敢一心对一人》
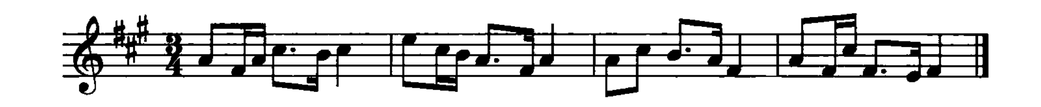


山东人主要由淮河以北指向浙江、江西、福建、广东，甚至越过海峡到台湾。山东民歌艺术性较强，旋律变化较多，典型特征是常用变宫音的六声音
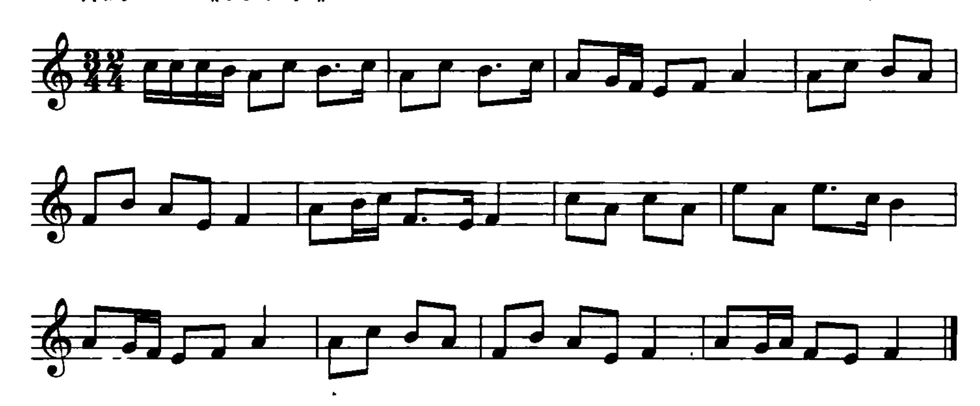
阶，曲中常有变宫为角的调式变化。商音→变宫音→羽音→徵音的音调进行是其色彩性乐汇，而这些特征在山东移民南迁的东南沿海诸地区都非鲜为人知，若要寻根，它们的祖籍也许都在齐鲁故国。

就南方内部来看，浙江的《正采茶》和《倒采茶》与谱例2的两首曲子本属同源，但发育在这个茶业经济最早开发的地域里，曲调似乎也中了江南山水的灵气，显露出艺术巧匠精心雕饰的刀斧之痕，其结构完整，节拍规整，旋律更为流顺。

谱例10 《正采茶》
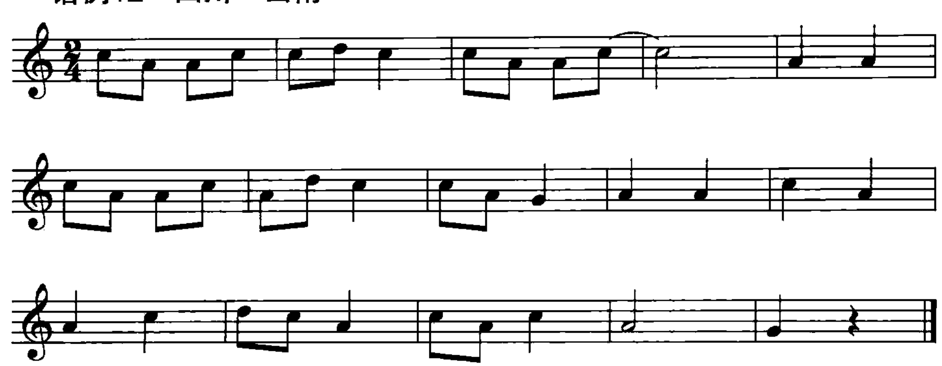


谱例11 《倒采茶》
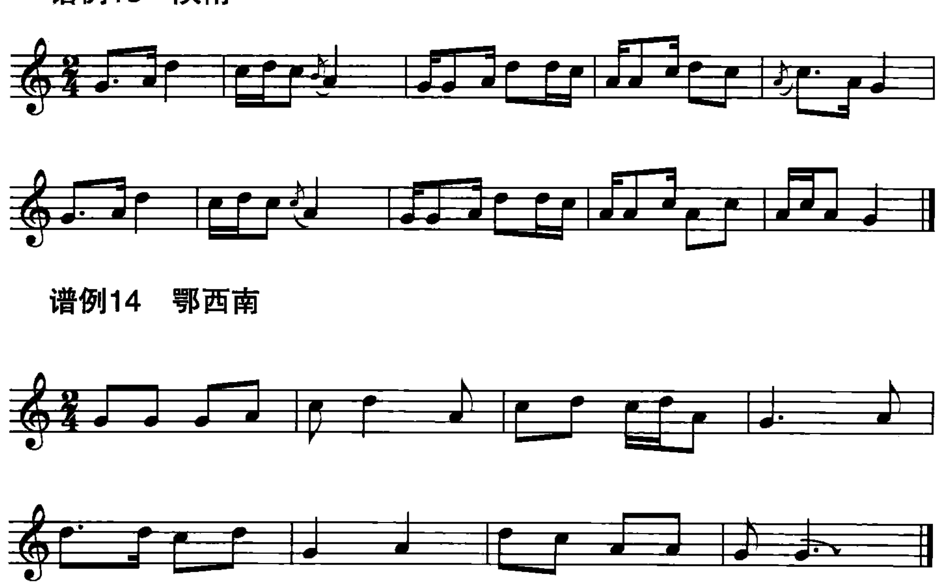


以后，聪明的浙江移民把种茶业推广到江西、广东、福建、广西、台湾、四川、云南各地，一曲《正采茶》和《倒采茶》便相随蔓延开来，连成了一个舞歌大家族，如云南的《东川采茶》、福建的《采茶扑蝶》、广西的《十二月采茶》联曲等，其他像广东的《月姐歌》、《纸马调》，四川的《坐歌堂》等，许多小调的旋律骨架、旋法、落音、调式、风格与浙江的《正采茶》、《倒采茶》也大体相同或相似，可见江浙移民在促进南方各地经济繁荣的同时，民歌色彩上也起了播种机的作用。

谱例12　四川 · 云南



长江中上游地区，每当种田锄草时，总听见有人击鼓唱歌，激发劳动情绪，其名称:《薅草锣鼓》、《薅草秧歌》、《打鼓草》、《打鼓歌》等各地不一，但一部分曲调色彩近似，常由徵羽宫商音组构成，徵调式，音调多为级进，形成相近色彩的带状分布：
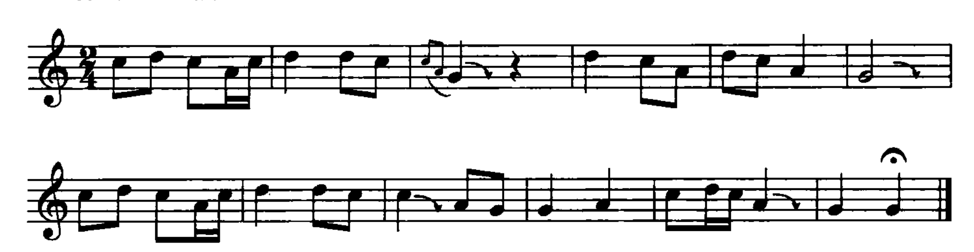
谱例13　陕南



这是怎样造成的？四川出土的东汉墓中曾发现一套击薅草锣鼓的陶俑，说明远在东汉时期，西南地区就有了在稻田劳动中击鼓歌唱的习俗，而
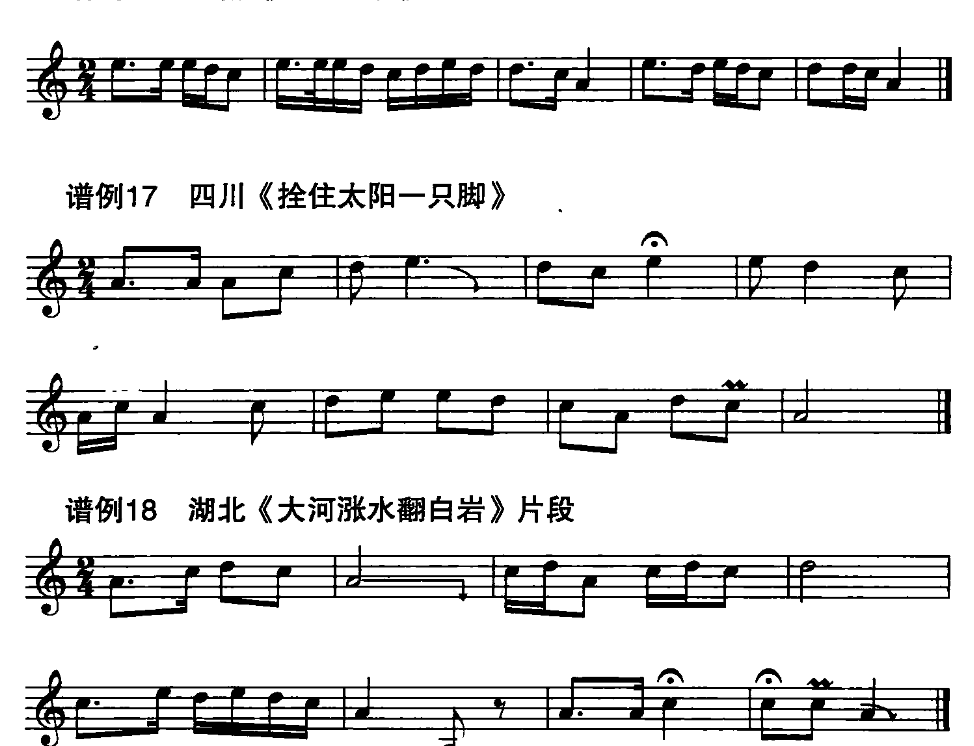
在江西武宁县清代的史料中记有“楚人（笔者注：即西南地区移民）来宁垦山者，近十余年万余户，”“每数十人为伍，其长，腰鼓节歌，以一勤惰。”这两个史实使我们茅塞顿开，认识到长江中上游地区薅草锣鼓中色彩相近的带状分布，是古代西南地区勤劳的垦荒者沿长江向东部迁徙耕耘的结果。

谱例15　赣北



同时，西南、中南、东南另外还有一条曲折上弧型带状的近似色彩，它们是由羽宫商角音组构成的山歌，羽调式，多级进。
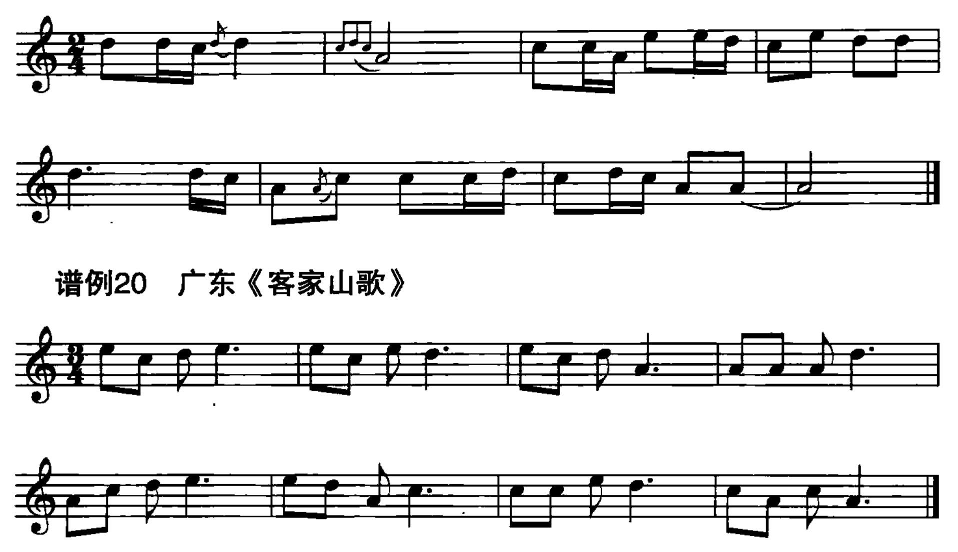
谱例16　云南《放马山歌》



谱例17　四川《拴住太阳一只脚》

谱例18　湖北《大河涨水翻白岩》片段

谱例19 福建《先送荷包后送鞋》片段
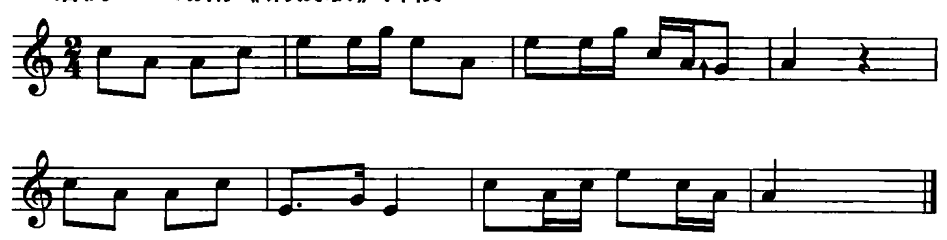


谱例20 广东《客家山歌》

其分布区与薅草锣鼓的分布区域基本重合，大概这是西南移民东迁播下的又一颗种子吧。

湘中、湘东地区的特性羽调民歌已为人们所熟悉，它由羽宫角徵音组构成，sol常微升。

谱例21 湖南《铜钱歌》片段
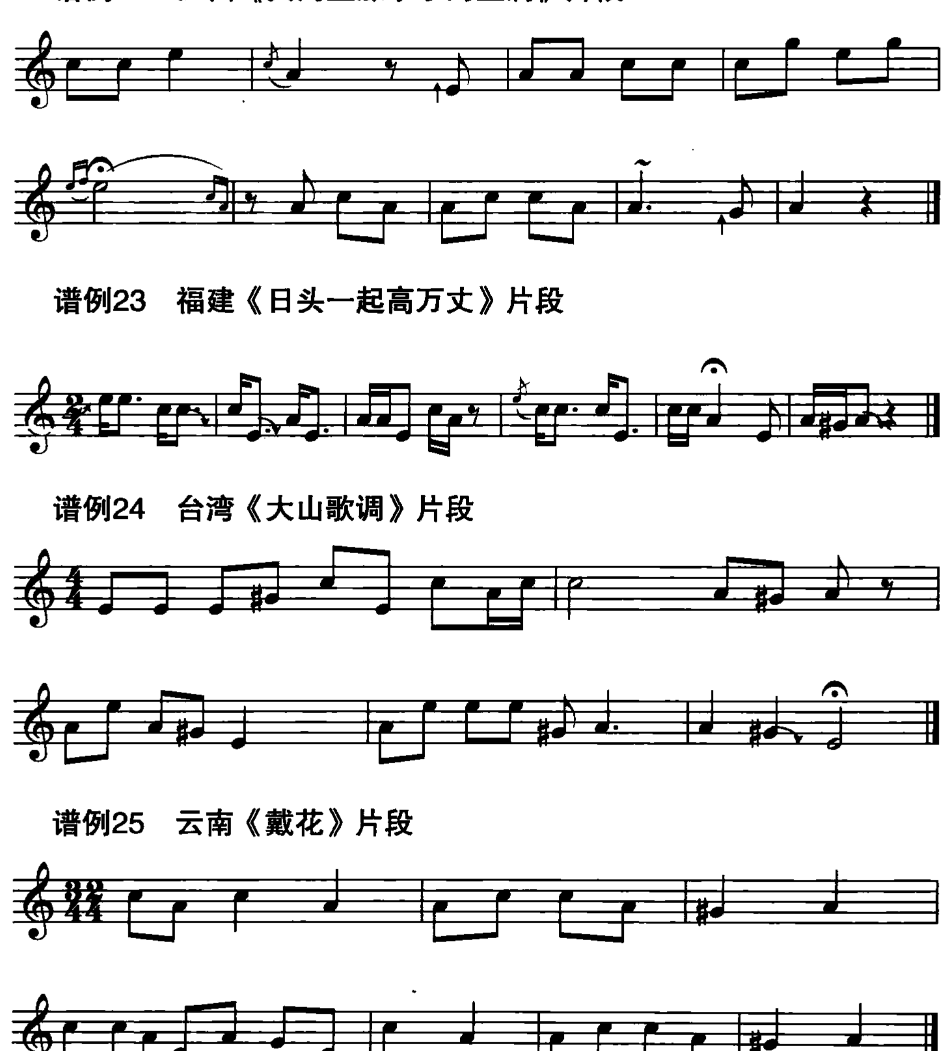


然而，从湖南人的由来推测，这也并非一定是湖南特产。很可能来自江西：历史上湖南中部和东部的居民大部分原是江西移民，江西移民自唐末五代开始，宋元递增，明代大盛，长达七个多世纪，他们在湖南许多县境内“率多聚族而居”，有的县“十户有九皆江外之客民也”[①]。赣西民歌的典型

① 周振鹤、游汝杰：《湖南省方言区划及其历史背景》，载《方言》，1985年第4期。

色彩即是由羽宫角徵音组构成，sol常微升的特性羽调。

江西移民对湖南的影响自东向西逐渐减弱，湖南西部的居民则多是中原移民，因此湘中、湘东民歌与紧挨的湘西民歌色彩上泾渭分明，迥然不同。但是，在福建中部的山区，海峡彼岸的台湾、云南边疆一带却发现了特性羽调的踪迹：

谱例22 江西《大河里涨水小河里满》片段



谱例23 福建《日头一起高万丈》片段

谱例24 台湾《大山歌调》片段

谱例25 云南《戴花》片段

这种现象似怪不怪，前文已述，福建、四川地区明清时期曾大批流入湖

南移民，而后，福建移民进而越过海峡到台湾，四川移民则又大批迁至云南。这样，特性羽调式民歌便从赣西起步，像接力棒似的经过湖南又传到了东南和西南边远地带。

后　　语

实际上，在漫长的历史长河中，一成不变的传统是不存在的，依恋故乡的移民们即使主观上再不情愿改变固有的一切，即使制定再多的戒律来维护旧有的习俗，时过境迁，日换星移，他们总会与新的自然环境和人际发生环境感知、产生文化适应，过去的传统方式缓缓地削弱，新鲜的文化便默默地萌发。古代日耳曼民族南移，产生了日耳曼文化与罗马文化的合流；近代各大洲向美洲的移民产生了美国的现代文化；我国南北朝时期，北方“九代遗声”“自晋朝布迁，其音分散”，入进南方后，“情变听改，稍复零落，十数年间，亡者将半。”[①]也是一个例证。这里的“亡”，并非说中原古乐消失，指的是它与南方音乐的融合；“异地同源”的民歌必与这些“异地”的音乐文化融合。这种融合，论民族，有不同地区这种况在汉族民歌的迁移的过程中同样不可避免，“一地多源”的民歌必与这“一地的音乐汉族民歌之间的，也有汉族民歌与少数民族民歌之间的”；论方式，依据移民的迁移路线和历史时期的侧重，有直接的，也有间接的；论程度，有以你为主，以我为主，或你我参半的；杂交、混血、再杂交、再混血，其结果“多源”者未必皆“多色”，“同源”者未必皆“近色”，但旋律形态更丰富，色彩更纷繁，托出了这个使人眼花缭乱的南方色彩片。

饱经人间忧患的古代迁徙者们，若知自己历尽辛酸的足印，给后人留下了如此斑斓的音乐世界，九泉之下，当感欣慰。

（原载《中国音乐学》，1989年第4期）

① 郭茂倩：《乐府诗集》。

云南洞经音乐述略

吴学源

云南洞经音乐，是云南省特有的地方民间音乐品种，是一种以民俗祭祀为主要内容的民间音乐形式。“洞经音乐”是以谈演《文昌大洞仙经》（简称“洞经”）而得名；奏唱经书中诗赞的音乐，即是“洞经音乐”。

《文昌大洞仙经》原名《上清大洞真经》，最早始于汉代，俗称《三十九章经》，是一本修身养性，追求延年益寿，长生久视的“丹经”书。魏、晋时先后经茅盈、魏华存夫人、许迈等传至唐代；冠以“文昌”是宋、元道士所为。“文昌”本是斗魁六星的总称，民间也称为“文曲星”或“文星”，原本传说是天上主宰文化教育的星宿。而“文昌帝君”则是唐、宋、元三朝皇帝诰封出来的一位神，原型是晋代四川梓潼县的一个民间传说人物张亚子，仕晋而战死，后人立庙祀之，为当地七曲山的土地神。唐、宋间先后被唐玄宗、唐僖宗以及宋光宗、宋理宗追封为“左丞相”、“济顺王”、“圣烈王”、“忠仁王”等。南宋时，道士借机以降乩方式宣称“玉皇大帝”已将张亚子封为“文昌帝君”，为了说明封赠缘由，还编出了叙说梓潼神圣迹的《清河内传》；四川道士刘安胜遂改《上清大洞真经》书名为《太上无极总真文昌大洞仙经》。元代，元仁宗正式诰封梓潼神为“辅元开化文昌司

作者简介：吴学源（1945—），男。

禄宏仁帝君”（“辅元”即辅佐元朝，明、清时云南文人将“辅元”改为“九天”）；至此，梓潼神与文昌星最终合二为一。元延祐年间，四川道士卫琪又将经书名改为《玉清无极总真文昌大洞仙经》。之后，文昌崇拜在历代朝廷的倡导下，日趋兴盛。由于“文昌帝君”掌管着天下的科举文籍、官禄爵位大权，文人儒士为了读书做官，升官晋爵，光拜孔子不行，更要祀拜这位声威赫赫的文昌神。明、清两朝，文昌信仰风靡全国，这一信仰习俗一直延续到20世纪中叶。以上各个版本的经书及《清河内传》尔后全部收入了明代正统《道藏》。

明初，大量中原音乐文化随移民进入云南，在部分中心城镇，陆续出现了一些雅集型文人乐社，常聚会唱奏从中原各地带来的各种曲调以抒情怀，其中也唱奏一些道乐诗赞，这为尔后洞经音乐的形成打下了一定的音乐文化基础。如创建于明初的大理“叶榆社”；由翰林学士赵雪屏、李元阳及充军云南的新都状元杨升庵等人于嘉靖九年倡导创建的德胜驿（今大理市下关）“三元社”等乐社。此后，约于嘉靖中晚期至隆庆年间，大理地区的文人在成都得到了此时已刊印成书、并由朝廷诏颁天下各大道庙的正统《道藏》中的《文昌大洞仙经》，回乡后便开始用乐社中的各种音乐曲调来演唱经书中的诗赞，并逐步形成规模，之后人们便把这种祭仪音乐形式称为“洞经音乐”。在其形成和发展过程中，云南历代文人曾广泛借鉴吸收了中原地区的各种民间音乐形式，如道教科仪音乐、北方的吹打乐、江南的丝竹乐以及宫廷音乐、祭孔大晟乐等；在明、清两朝文人的哺育下，最终发展成为集中华传统音乐文化之大成，熔吹、拉、弹、打、唱为一炉的音乐艺术表演形式。

洞经音乐约于明末由大理地区传入昆明，清康熙中晚期至乾隆年间开始在云南各地传播，嘉庆、道光年间为其鼎盛时期；咸丰、同治年间曾遭到农民起义战乱之严重摧残，光绪年间又逐步得到恢复。光绪后期，清廷废除科举制，洞经音乐开始走出封建士大夫文人阶层把持的雅乐殿堂，迅速普及到农、工、商各界并流传到许多乡村集镇。民国年间，许多城郊及乡镇的农村洞经会组织逐步与伙居道士、民间宗教组织合流，做道场、搞超度，并以此

谋生，从而使洞经音乐逐步失去了本来面目。一度被力图维持礼乐正宗的城市洞经会所不齿，斥之为“有损大雅”、“有伤风化”。

洞经音乐在20世纪50年代以前，广泛流行于云南一百多个县（市）；在与云南相毗邻的一些地方，也可寻见到云南洞经音乐的踪迹，如四川省的会理；贵州省的兴义、安顺；缅甸的北部城市密支那、瓦城和泰国的清迈、越南等华侨较集中的地方，均由云南传出。在云南，它不仅广泛流行在汉族以及汉文化较发达的白族、纳西族之中，在与汉族相杂处的壮族、彝族、傣族地区也有流布。就相对某一县境之内，在洞经音乐活动频繁的地方，民国时期这种音乐社团在县城中少则二三个，多达五六个。有的县份，凡人口较集中的乡村集镇，必有其组织活动，全县乐社可达一二十个之多。

洞经音乐是一种文人荟萃、演习礼乐、显示高雅的民俗礼仪祭祀活动，自称为儒教。其宗旨是:“安上治民，莫善于礼；移风易俗，莫善于乐”，“乐行而志清，礼修而形成”。所以洞经会组织的成员，在明清科举时期，以爱好音乐的、有功名禄位的文人儒士为主；如举人、学监、秀才、拔贡、庠生、廪生、附生、童生等；也有习武的武举、游击、都司、武秀才、武生之类。所以在有的地方，还有文、武洞经会之别。其组织在不同地方有着不同的称谓。有的称作“会”，有的称作“学”，也有的称作“坊”、“堂”或“坛”的。如大理县城的“宏仁会”、“福缘会”、“鹤云会”、下关镇的“礼仁会”、“崇文会”等；在昆明则大多都称为“学”，如“同仁学”、“宏文学”、“保庶学”、“崇仁学”、“桂香学”、“启文学”、“文明学”等等。这些称谓的命名，有的是从儒家仁义道德的观念出发，有的是以弘扬文化为目的。各种各样的称谓，充分体现着文人儒士们的文化观念。各地的洞经会组织，互不隶属，各自独立，互相尊重。洞经会的成员之间，不管其社会地位高低，入会之后，统称“会友”，相互之间关系平等，会长由会友公推，任期有年限规定。洞经会的经费来源，是由会友共同捐出，以供每年做会时使用。

洞经会做会主要是向所崇拜的圣贤进行礼拜祭祀，祭祀的圣贤神灵很多，主要有“大成至圣先师孔子”（被视为儒门始祖）、“文昌帝君”（被视为文儒大神）、“关圣帝君”（三国时的关羽——关云长，关羽先后被宋朝的

宋徽宗和明朝的万历皇帝、清朝的康熙皇帝封为“忠惠公”、“义勇武安王”、“关圣帝君”、“关圣大帝”，被视为武儒大神）以及岳飞等。因为洞经音乐组织的产生和发展与中国“三教合一”的民俗信仰有着密切的关系，所以受中国各种宗教信仰的影响，民间信仰的许多神灵牌位也是祭祀中供奉的对象，如“三清”、“四御”、“三官”、“斗父斗姥”、“东西南北中斗”、“雷神”、“财神”、“城隍”、“山神”、“土地”以及佛教的释迦牟尼佛、观音菩萨等。但洞经会不祭祀道教各个门派的历代祖师。洞经的祭礼活动一般是该圣贤的诞辰日之时，到这些神庙中去开坛祭奠。如：二月初三“文昌会”、六月二十四“关圣会”、八月二十七孔子圣诞。另外为了祈年保境，乞求风调雨顺、五谷丰登，每年春天，择吉日要举行斋醮活动，称为“太平会”。洞经会每次做会，一般是三天或五天。过去不准到私人居家做会，尔后可到本会会友居家去做会，称为“家庆会”，会期一天或三天，内容有“庆寿”、“求功名”等。受官宦、豪富之家邀请，避不开时也去做“家庆会”。但决不搞道教的超度、荐拔、禳解、驱邪等法事活动，称作只“祈”不“荐”。洞经会谈演的经籍主要有：

1.《太上玉清无极总真文昌大洞仙经》，此经是《道藏》中《太上……》本和《玉清……》本的综合篡编。清代道光年间，昆明文人司昭又创编出了一本名为《文昌大洞仙经阐微》的经书（被称为“新经”），经云南文人创编出的还有《文昌大洞仙经全八卦赞词》（64首）等。

2. 成书于明代的《关圣帝君觉世真经》，俗简称为《觉世真经》，其主要内容是劝化众人不要做不忠不孝、不仁不义之徒；另外赞述了关圣帝君“忠孝格上苍、仁义贯古今”的圣迹圣志、圣功圣德。以上二经，洞经会俗称为“文经”、“武经”，是各地洞经会谈诵的主要经典。

3. 云南文人编纂的《宏儒圣经》，这是宣扬儒家学说的经籍，以儒家经典《中庸》、《大学》等为基本内容，其中赞文“多托寄”是孔子圣门中的十二大弟子所撰。中心内容是引导人们要有“修身、治国、齐家、平天下”的修养；做到“孝、悌、忠、信、礼、义、廉、耻”等八德；提倡“颜子四箴”，即“非礼勿视、非礼勿听、非礼勿言、非礼勿动”。

4.《孝经》，主要内容是宣讲二十四孝故事，宣扬封建“孝道”、“三纲五常”等宗法伦理思想。

5. 清嘉庆以后，文人们还根据道教经典改编出《皇经阐微》、《玉枢经阐微》、《报恩经》等经典。

6. 民国期间，文人们又根据善书“香山传”编纂了佛家内容的《观音大洞经》等。经过数百年的演变发展，洞经会在云南形成了自己独立的经书体系，每一部经卷都有完整的结构和谈演套路，有着“引、起、承、转、合、收”的严谨格局。

每一部经为了适应讲唱的特点，文学体裁形式有白文和韵文两种相间交错，白文是讲读部分，即白话部分，语言声调有一定的抑扬顿挫和节奏感，类似朗诵诗词。韵文是诵唱部分，韵文的句法结构有四言句、五言句、七言句、长短句等四种；句数为四、六、八、十等偶数，这种句法句数能灵活地与音乐曲调相配合，使一些曲调一曲多用，易于更换唱词。音乐曲调的布局与经文严密配合，形成为有对比变化的联曲、套曲结构。

洞经音乐中使用的曲调，经初步调查，从名称来看，有唐宋词调，有元南北曲，更多的是来源于明清的时调小令等杂曲；也有为数很少的道曲、道腔、佛曲（至今尚罕见）。这些曲调传入云南是多源的，文献资料与口碑资料说明，分别来自南京、江浙、江西、湖广、北京等中原地区。明代时多由中原移民传入，这是洞经音乐形成初期的基础曲调；清代时洞经音乐形式已形成，云南各地到省外做官的官宦回乡时又陆续从外地带回了一些曲谱不断进行补充。由于各地曲调、乐器来源不同及各地乐队组织形式的差异，所以云南洞经音乐也有着地域风格和流派的不同。经近二十来年普查统计，各地曲调汇总数约三千多首（含同曲同名、同名异曲、同曲异名等）。

洞经音乐曲调，基本分为《经曲》与《曲牌》两大类：《经曲》依曲填词进行演唱，韵文体有“四言句腔”、“五言句腔”、“七言句腔”、“长短句腔”等；白文体有“白文诵腔”、“读表腔”等。《曲牌》根据使用乐器的不同，有“大乐曲牌”、“细乐曲牌”、“锣鼓经曲牌”等三种。

洞经音乐的乐队组织形式按演奏人员的职责分工，分为“上座”与“下

座”两班。上座又分为“左案”4人、“右案”4人，这一部分人员（8人）坐于经坛大殿之内，以演唱经文诗赞为主，兼奏各种打击乐器，是打击乐与声乐声部。下座是演奏丝竹管弦（吹管乐、弹拨乐、拉弦乐声部）人员的总称，坐于台阶之上的大殿门外左右两侧，人员无定数，视乐器多少而组合。全部乐队成员一般讲究8的倍数，最少为16人，常见的是24人，过去昆明最大规模曾经有过64人的庞大阵容，这是文人们借鉴《祭孔大晟乐》之六佾、八佾定制所为。边远地区及乡镇农村洞经队就不讲究这些规矩了。上坐中设“首座”一人，坐在左案之首，是乐队的总指挥，也是整个洞经会中技艺最全面的核心人物，不仅要精通经籍，能熟唱所有经腔，熟背所有曲牌，而且能掌握吹、拉、弹、打各种乐器；手中操持着板鼓木鱼，因此又称作“司鼓”。“副坐”一人，是首座的助手，他是经曲的主要演唱者，坐于右案之首，兼敲击磬、大锣，所以又称为“司磬”、“司锣”。“左案”、“右案”的二、三、四座分别演奏各种打击乐器及演唱经文诗赞。

洞经音乐中使用的乐器很丰富，达五十多种，但各地多少不一，互有差异，不尽相同。基本是吹、拉、弹、打四类。

1. 吹管乐器有：小唢呐（俗称“小叫鸡”）、大唢呐、竹笛、洞箫、笙、芦管（即古代筚篥）、凤箫（即排箫《大晟乐》中引入）、瓷埙（从《大晟乐》中引入）等。

2. 拉弦乐器有：小胡琴（亦称作“二簧”）、胡琴（即南胡）、碗胡（亦称作提琴）、葫芦胡、中胡、大胡、低音大胡（俗称大憨胡、哑胡）、壮族马骨胡（或牛骨胡）等。

3. 弹（击）弦乐器有：小三弦（亦称“苏三弦”）、大三弦（亦称“京三弦”）、剑川龙头大三弦、琵琶（祥云县尚有五弦琵琶之遗存）、双清（又称作“双琴”）、古筝、瑟（从《大晟乐》中引入）、胡拨（见之于丽江、祥云、蒙自等县洞经会）、古琴（即七弦琴，从《大晟乐》中引入，罕见）及民国期间引入的中阮、扬琴等。消失的有竖箜篌（大理）、弯担琴（保山县）、八音琴（蒙自县）等。

4. 打击乐器有：提手、单皮鼓、大小木鱼、碰铃（也称“击子”）、钹铃、

手铃、铛子（也称双星，大小两面）、九音云锣（也称作“韵乐”）、铛锣、锣、小锣、苏锣、筛锣、铓锣、大钹、大铙、大镲、小镲（称作“绞子”）、大小堂鼓、铜钵磬、寺庙悬鼓、寺庙铜钟、寺庙云磬、寺庙大鼓等。过去还有金钟、玉磬、方响等摆设，但不敲奏。

洞经音乐的乐器组合（声部）形式有三种类型：即“细乐”、“大乐”、“锣鼓乐”。

1. 细乐：细乐即是丝竹乐配以云锣、碰铃、木鱼等打击乐器的组合形式。“细乐曲牌”是洞经音乐中数量较多的一类，曲调多悠扬委婉，有的则轻快活泼，其来源丰富广泛，主要使用于开坛收坛、上香上供、跪拜叩首等时。用细乐伴奏的经曲称为“细乐经曲”。

2. 大乐：即吹打乐形式，以大小唢呐为主奏乐器，配合以大锣、大堂鼓、大钹、大铙，这时丝竹乐也可加入。此类曲牌，有的气氛热烈欢快，有的庄重雄伟，主要使用于开坛收坛时。用大乐伴奏的经曲称为“大乐经曲”，曲调有“开经偈”、“收经偈”、“礼请”、“送圣”等。

3. 锣鼓乐：使用时可套打在曲调进行中，也频繁衔接在“曲牌”和“经腔”之后作曲调的收头。锣鼓乐中根据乐器不同，有大打（武打）和小打（文打）之别。

从1979年开始，在政府文化部门的领导下，对全省范围内的洞经音乐进行了大规模的收集整理，各地的洞经乐社也不断复苏。近年来，有的洞经乐社本着“继承传统，推陈出新”的精神，伴随着改革开放后旅游业的兴起，受到了中外来宾的称赞。丽江大研镇洞经乐队，先后两次到欧洲演出，为中外文化交流作出了积极贡献。昆明洞经音乐，1999年参加全国第九届“群星奖”音乐大赛，获得了银奖。云南这一古老的音乐艺术形式，在新时代又焕发出了新的活力。

（原载《中国音乐》，2002年第1期）

音乐事项个案研究

——2003年12月2日晚，丽江古城四方街的“甲蹉”

杨 波、陈铭道

科学的任务之一是描述感觉经验，并把它作为论证的根基。因此，音乐事项本体的研究正是文化研究的基础。近年来，对民族音乐学自身做政治和文化反省，可以发现真正运用人类学理论对音乐事项下功夫的写作并不多。而时下流行的研究，大多是“加点文化，然后搅拌”。事实上，当知识本身成了研究对象的时候，很少有人能把它看作一种社会实践的方向来研究。本文，是坐在扶手椅上对音乐事项的反思。

前 景

2003年12月2日下午，扎西和他的摩梭朋友们应我昨晚的邀请来我大舅家里。他们不但接受我的采访，而且协助我完成了对他们所掌握的“甲蹉”舞蹈的拍摄。作为礼貌和象征性的感谢，我留他们和我的亲戚们一起吃晚饭。大约七点半左右，扎西提醒我时间差不多了，还得去四方街呢。于是，我、扎西和其他三个摩梭小伙（达巴次理、旦史次尔、独枝）立即赶往四方街。

作者简介：杨波（1977—），男；陈铭道（1948—），男。

我大舅家所在的尚义村位于古城南郊并与古城相接，因此走路到四方街，不过十分钟。

图一



在路上扎西对我说，可能四方街有朋友在等他，因为平常差不多这个时间就已经开始跳了（其实，这几个月跳甲蹉的情况我知道，扎西并不知道我已经在这儿连续观察了十多个星期）。

扎西，摩梭人，24岁，摩梭名打史扎西，汉名王应东，摩梭语是母语，会讲汉语，此外，会一点点普米语。在丽江四方街，熟悉的朋友都叫他扎西。“扎西”是藏语，意为“吉祥”。扎西生于云南丽江市宁蒗彝族自治县永宁乡泥鳅沟村，读到小学五年级，辍学回家帮家里干农活。扎西没有受过正式的音乐教育，他所演奏的笛子曲调和跳舞的动作是在村里学会的，吹的笛子也是自己动手做的。

十五六岁时，扎西便开始以笛手的身份参加自己村子里的重要节日和仪式活动。随着家乡泸沽湖的旅游开发，扎西21岁离开泥鳅村，开始在外打工。

最初，扎西在泸沽湖附近的“摩梭山庄”参加商业性演出。后来他又到云南省外的一些城市（如北京和广州）演出。2003年“非典”期间到丽江市玉龙纳西族自治县，在丽江新城区的“红舞台”歌厅打工，从事商业性歌舞表演。

同年6月，“非典”热稍退，扎西自发地在丽江四方街跳“甲蹉”，每晚8点左右开始，已坚持了半年多。

历史资料

在有关纳西族整体民族音乐志的研究中，关于“用竹笛或葫芦笙伴奏的舞蹈”，有下列一些资料：

《云南纳西族、普米族民间音乐》，（丽江地区文教局编，云南人民出版社，1985年2月第1版，第13页）；

《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》（中国大百科全书出版社，1989年4月第1版，第478页）；

《中国各少数民族民间音乐概述》（杜亚雄编著，人民音乐出版社，1993年11月北京第1版，第594页）；

《中国少数民族传统音乐（下）》（田联韬主编，中央民族大学出版社，2001年10月第1版，第1133页）；

《中国少数民族音乐概论》（杜亚雄编著，上海音乐出版社，2002年5月第1版，第167页）都有提及。

上述文献都认为纳西族的民间歌舞音乐可以分为两类：1. 用笛子或葫芦笙伴奏的舞蹈音乐；2. 边跳边唱的舞蹈歌。在这些文献中，明确都将“用笛子或葫芦笙伴奏的舞蹈音乐”称为“舞曲”，其中并不包含人声歌唱，并以此区别另一类只用人声歌唱伴奏而不用器乐伴奏的“边跳边唱的舞蹈歌”。

同时上述文献中涉及的纳西族东、西部方言区对于“用竹笛或葫芦笙伴奏的舞蹈”都有多种各不同的语言称谓，如相对于西部方言区称谓有“打跳”、“比哩蹉”（意为跳笛子舞）、“葫芦笙蹉”（意为跳葫芦笙舞）；东部纳西称为“甲蹉”（意为跳锅庄）、“锅庄”等。而上述文献都认为“用笛子和葫芦笙伴奏的舞蹈音乐，无论是在东西部的纳西族或普米族地区都普遍流传。……其音乐的音阶、调式、旋法、结构、风格特点基本一致，曲目也基本相同，所以无法明确界定曲目的族属。这是由于几个民族长期杂居一地，文化上相互吸收，相互影响，共同交融的结果。”[1]

随着文献研究的进一步深入，我们会发现在不同的研究者在对于纳西

族“用竹笛和葫芦笙伴奏的舞蹈”调查研究中存在着一定的分歧。这种分歧主要体现在两个方面，一个方面是对于在纳西族中“用葫芦笙伴奏的舞蹈”的“传统性”问题存有争议，另外一个方面就是对于用“笛子和葫芦笙伴奏的舞蹈中”出现了许多关于民歌进入舞蹈活动的记载。

有的研究者提出这种用葫芦笙伴奏的舞蹈“是纳西族地区流传最广，历史最悠久的传统民间舞蹈，其历史可以追溯到远古传说时期。”[2]然而，欧阳家棋在20世纪80年代调查丽江县龙蟠一带纳西族中盛行的“葫芦笙舞”时发现，除了节庆吉事、村寨集会外，“葫芦笙舞”在葬礼中的使用仅限于“德高望重的老人死亡”，而这种“葫芦笙舞”只跳不唱，并认为“葫芦笙舞”本是彝族特有的舞蹈，而后才被相邻的纳西族所接受的。[3]

另有研究者同样对局部纳西族地区所流传的“葫芦笙舞”的“传统性”提出怀疑，《云南民族民间舞蹈集成·丽江县资料卷》的编者先引用了在纳西族西部方言区的东巴经书中记录的纳西族先民对于“葫芦笙”乐器的解释——葫芦笙“下以葫芦做成，上插竹管，有簧，吹之以成乐曲，多以之伴舞。傈僳人此种乐器极普遍，麽些人（注：古时对纳西族的旧称）或又从傈僳人学得者。因麽些原以竹笛伴舞，又近傈僳人之区域方有此种乐器也”；而后又结合纳西族地区民间多民族对于傈僳族葫芦笙技艺的一致推崇的说法指出，在丽江县（现在的玉龙县）境内所流行的用葫芦笙伴奏的乐舞可以从傈僳族身上探究其源流。[4]之后杨跃文在研究纳西族民间舞蹈时也认为纳西族民间用“笙或笛”伴奏的舞蹈也是在与周围各民族的文化交流中经过学习、发展而来，并融入了自己本民族的特点。[5]

从20世纪80年代开始，少数文献中逐渐出现关于民歌进入纳西族民间——特别关于东部方言区摩梭人——“用竹笛或葫芦伴奏”的乐舞中的记载。其中，章虹宇的《打跳·恨括》发表于1984年，文中写道：

“打跳”，是云南省宁蒗彝族自治县各族群众非常喜爱的一种载歌载舞的、传统民间歌舞。“打跳”不受时间、空间的限制，男女老少均可参加。只要有一支短笛，或一支芦笙、一小块

> 坪地便可进行。……小凉山各族群众的“打跳”，要数摩梭人的“打跳”最精彩。……摩梭人的“打跳”不但歌甜舞美、而且曲调多，舞姿变化也大。据传，以前“打跳”调有七十二调，可惜相传至今，只有《大跳》、《赶街调》、《洗麻线》、《新调子》、《老跳》、《独脚转》、《白拉拉》、《扇子把》、《搓脚》、《赞咪咪》、《蹦蹦跳》、《若格玛》、《阿哈巴拉》等十三种曲调流传于世了。其中要数《阿哈巴拉》感人。跳起《阿哈巴拉》来，热烈又豪放，除“打跳”者高歌起舞外，还有“打跳”场外围观的人们帮腔合唱。歌舞者领唱、围观者合唱；引颈高唱、庄严雄壮深沉，很是炽烈。[6]

和新民的《丽江纳西族“打跳”音乐》发表于1985年，文中写道：

> 纳西族人民在长期的生产劳动和社会实践中，创造了许多内容丰富、形式多样的民间舞蹈，“打跳”就是其中的一种形式。“打跳”，纳西族称为“芦笙蹉”或“筚篥蹉”，“筚篥”即笛子，“蹉”是“跳”的意思。因为，在纳西族“打跳”时，通常用芦笙或笛子伴奏；故以此而得名。……纳西族的“打跳”舞曲曲目繁多，但‘同名异曲’的居多。乐曲短小精悍……由于纳西族杂居于其他少数民族之中，所以，某些乐曲也受其他民族的一定的影响。“脚蹉右”、“哦尔多”是流行在宁蒗永宁区境内的两首摩梭民歌。[7]

很遗憾，这两首民歌的歌词在记录伴奏音乐的简谱谱例中被省略了，不过这段纪录足以印证，当时在东部方言区的摩梭人“打跳”活动中，已有歌词确切的人声歌唱声部。

综合上述相关文献，不难看出此类舞蹈基本上保持着某些形式上的统一性，即都用竹笛或葫芦笙为舞蹈伴奏，舞蹈动作整齐划一，舞蹈过程中总

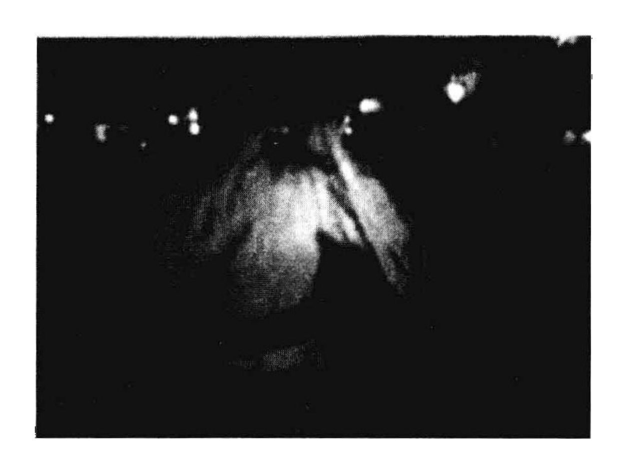
会形成环形的舞圈。

中 景

到四方街后，我们发现扎西的那些朋友并没有到。气氛显得有些冷清，只有一些游客在四方街拍照留念。

由于下午刚接受我的采访，扎西和其他几个摩梭小伙身上还穿着摩梭男性的服装，有几个感兴趣的游客围了上来拍照。扎西并没有特别的反应，他叫其他摩梭朋友和我走到四方街的一边，并且说人太少了，先坐着等一等。

图二



大约7点50左右，除游客外，四方街已经聚集了三四十人，这些人大都是四方街的常客，几乎每晚都能看见他们的身影。

抽了一支烟后，扎西见人数差不多了，便拿着笛子站起来，几个摩梭小伙紧跟其后，其余的青年也站起来准备加入活动。

扎西一开始并没有马上就吹奏“甲蹉”舞曲的调子，而是按照习惯先吹了一个长音。

这个长音似乎是扎西在宣告自己的到来和“甲蹉”歌舞活动的开始。就在竹笛的长音响起之后，四方街立刻失去刚才的平静，远处的聊天人群开始向扎西这里涌过来。

近　　景

今天扎西并没有按往常相对缓慢的速度开始吹奏甲蹉舞曲的调子，而是以正常的速度开始。

扎西一边吹奏，一边开始做出舞蹈动作，而其余的人开始手拉着手，跟随扎西以同样的舞蹈动作沿着逆时针方向行进。不一会儿，舞队从七八个人一下子形成了二十多人的环形舞圈。

此时的扎西一直处于领舞者的位置，并在演奏中不时地变换曲调，跟随他的舞者也会随着扎西吹奏曲调的变化而改变自己的舞步。

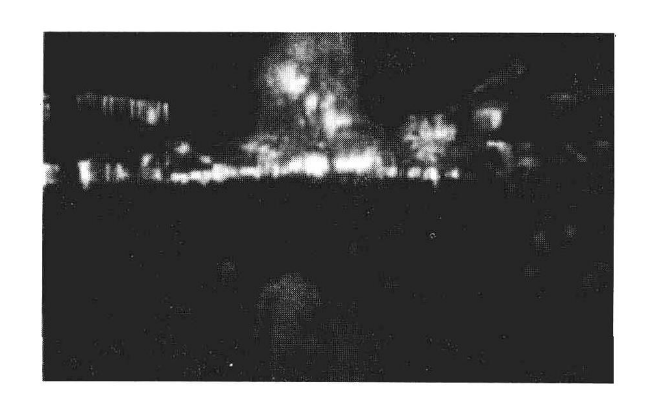
扎西会在先吹奏一次曲调之后，突然停止吹奏，而以相同曲调唱出歌词（包括摩梭语和汉语等）领唱。

其余的人也开始跟随扎西齐声歌唱相同的曲调，同时在扎西继续吹奏新的曲调的同时加入有节奏性的衬词。这一次"甲蹉"共进行了大约20分钟；根据录音，除去重复出现的曲调外，扎西共使用了11种不同的曲调。

在舞蹈进行的中间，扎西的吹奏速度逐渐开始加快。而在最后一个曲调中，扎西不断地加快曲调的速度，直到参加舞蹈的人们几乎都因为跟不上曲调节奏速度的变化而开始欢笑和叫喊，直至舞圈乱作一团时，扎西才停止吹奏。一次小小的"甲蹉"结束。



图三



在扎西结束第一次“甲蹉”舞蹈开始休息的时候，聚集在四方街的人越来越多。不一会儿，聚集了三四百人左右。除了部分的游客和外地来丽江的打工者外，这些人大多数都是丽江古城附近村庄的纳西族年轻人。这些年轻人多半为十六七岁，大的也不超过25岁，每次都是三五成群地出入于四方街。

四方街人数的增加也引发了扎西进一步吹奏的欲望。休息不到5分钟，扎西就拿着笛子走向四方街中心。看到扎西起身，人们开始围向扎西并争抢扎西身边的位置。

短暂的喧闹之后，扎西开始了吹奏。但这次并没有像刚才那样以一个长音开始，而是直接以慢速从刚才吹奏过的第一曲调开始。人群开始随着扎西的曲调手拉着手起舞，扎西有意识地带领人群从一个小圈逐渐形成一个大圈。

随着参加人数的不断增多，二三百人的舞者前后相连地围了三圈。

就在舞圈越围越大的同时，扎西突然开始离开领舞者的位置，转而走到了舞圈的中央进行吹奏，并不时地在舞圈内游走。

图四



这时扎西并不进行领唱，而是当舞圈人群齐唱某一曲调的歌词时停止吹奏，在歌唱停止的时候他又继续吹奏。

这次“甲蹉”舞蹈活动进行了大约半个小时，扎西所使用的曲调和刚才相

比少了许多，反复使用的只有7个。每个曲调重复吹奏的时间被延长，而刚才使用过的几个曲调被减去了。和刚才一样，扎西在预示活动结束时，也有意地加快吹奏的速度直至舞圈混乱一片，在众人的推挤、欢笑和尖叫声中结束了吹奏。

事情似乎总是同样重复。

舞圈中的人群并没有在扎西结束吹奏后马上散去，而是相互成群地进行交谈，更多的是一群男孩围住一个或几个女孩调情，谈话的内容没能偷听到。

我发现，四方街环境更像是一个青年人交际的场所，不少男孩会利用这个时机增加与异性交流的机会。在这种灯光昏暗且暧昧的活动中，雄性激素总是寻找着释放的机会。有些男孩比较主动，他们会结伴先在一边观望与挑选，如果这个女孩也在观望且不是一人（一般也是结伴），他们会走到女孩身后，同伴中的一人会牵着另一人的手去挤攘前面的女孩。前面的女孩一般先不理会，只是回头佯作嗔怒"你们干什么"，对于接下来的挤攘动作，就完全取决于女孩的态度——进一步与之亲热地攀谈或是装模作样地愤然离开。

在舞圈中的男青年想要接触异性就更好办，他们可以直接加入异性与相邻舞者中间的位置，牵着她的手，唯一需要的就是舞技与勇气。如果这些女孩连在一起，他们会找机会将她们分开。但这一过程是心照不宣的隐秘而且合乎游戏规则——一般情况下，谁也不会拒绝相邻舞者的加入，除非他另有意图。[①]

在跳舞的过程中，他们会借机和异性搭讪，试图增进和强化彼此间的感觉。女孩们总是含蓄地应对，通常对于男孩的搭讪不拒绝。如果彼此有好感，牵手、音乐和行进的舞步会削减彼此间的陌生和尴尬，而每一次跳舞结束时候的交谈行为，为近一步了解对方提供了机会。

甲蹉提供了异性交往的场合和可能。

高　潮

在以后的歌舞活动中，人群的增加、舞圈的扩大使得原本相对平静的四

---

① 有时碰到相邻两个异性为情侣时，加入的过程会遭到拒绝。

方街变得复杂起来。在此之前，扎西似乎已经感觉到有意外要发生，对我说"一会可能会出事，你少拍一点，在一边看着就行了。"

扎西还是一如既往地拿着笛子走向四方街，这时很多男青年人在涌向他的同时开始争抢能够跟随扎西身后的舞者位置，其间发生了一些口角。

扎西有意延缓了开始吹奏的时间，这些年轻人才恢复了平静。在接下来的歌舞活动中，扎西基本按照之前的方式吹奏，并同样在舞者增多、舞圈开始变大的时候进入舞圈中心演奏。

没过多长时间，三层舞圈中外层的二三层舞圈中开始出现了舞者相互推挤的情况。圈外的有些旁观者开始指责领舞的人不会调节舞圈的位置。在此之后，意外的事情发生了——在舞圈沿逆时针方向行进的过程中，最内侧的舞圈人群中突然出现断裂。

舞圈断裂后，使原本是圈内舞者的一名男青年成为舞圈新的领舞者，而原来领舞者的男青年和一些人被孤立出来，他们不得不重新加入到舞圈的人群中，成为尾随的舞者。

原来领舞的男青年失去了自己在整个甲蹉中的重要位置，便开始辱骂新的领舞男青年，但得到的只是相同方式的"回敬"。

原来领舞的男青年在遭到"回敬"后离开了舞圈，开始在舞圈外的旁观者中找寻自己认识的同伴。在找到四五名同伴和简单的口头的交流之后，他们迅速地穿越舞圈，直奔新的领舞者。

由于是背对着这几个男青年，新的领舞者跳得正来劲，没有发觉他们并预先做出任何的反映。

奔入人群的几个男青年，冲到新领舞者的面前，二话不说就动了粗。

……

今晚舞蹈戛然而止。

扎西停止了吹奏，立刻跑到了我这儿，说自己还要去"红舞台"歌厅唱歌，同时说现在四方街环境太复杂，劝我早点回去，而后便离开了四方街。

一些人自觉离开了这里，剩余留在四方街的人都在议论这件事，我周围

的不少人认为出事的人一定是在争抢领舞者的位置中招惹了麻烦，惹祸上身。在看到没有继续进行歌舞活动的迹象后，大部分古城附近的青年三五成群地陆续离开四方街。

大约9点半的时候，四方街只剩下一些踯足拍照的游客。这里的一切又恢复到活动开始前的平静。

深描（deep discription）
——甲蹉歌舞的音乐究竟是什么

（一）扎西和他组织的音响

1. 选择什么样的曲调

“甲蹉”是扎西对他晚上在四方街所组织的歌舞活动的称谓之一，同时他说也可以使用“锅庄”和“打跳”这两个称谓。当我问到扎西是否是“纳西族”时，他很肯定地告诉我“不是，我是摩梭族”。

就如同在有意强调自己摩梭人的“民族”（或者应该理解为“族群”）身份一样，在面对我个人的采访时，扎西一再强调他在四方街吹奏笛子主要有两个原因：一个纯粹是自己个人的兴趣爱好，另外一个最重要的目的就是为了传承自己“传统”的摩梭音乐文化。

图五
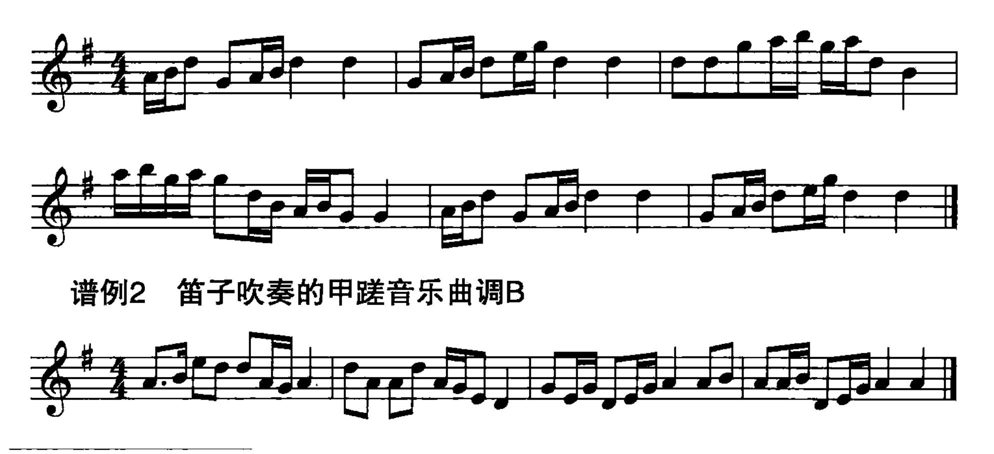


就在上述个案发生的第二天下午（2003年12月3日），扎西应我的邀请来到丽江市玉龙纳西族县古城区王金龙（我的大舅）的家中，随同扎西一块来的还有扎西和他的摩梭朋友（如上图，依次为扎西；达巴次理，汉名周建龙，21岁；达史娜姆，汉名曹芳，19岁；旦史次尔，汉名杨东，22岁；尔车娜姆，汉名陈燕，18岁；阿芊布驰，汉名石弈，18岁；独枝，汉名杨瑞锋，18岁；达史拉措，汉名曹静，16岁）。这些摩梭青年均为云南丽江市宁蒗彝族自治县永宁乡人，现在在丽江市内的酒吧及旅馆打工，除了扎西之前已经认识这四个摩梭姑娘外，其他三个摩梭小伙和这些摩梭姑娘是第一次见面。

这些甲蹉者全部是摩梭青年，他们都带来了自己的摩梭服饰，而扎西今天也特意穿起了冲巴（一种源自藏族的服饰），还在自己的竹笛上拴了一段绸布。按照约定，扎西和他的朋友将在不受干扰的情况下进行表演，时间不限，但扎西要按他所熟悉的方式，同时尽可能地变换他所掌握的"甲蹉"舞蹈曲调。
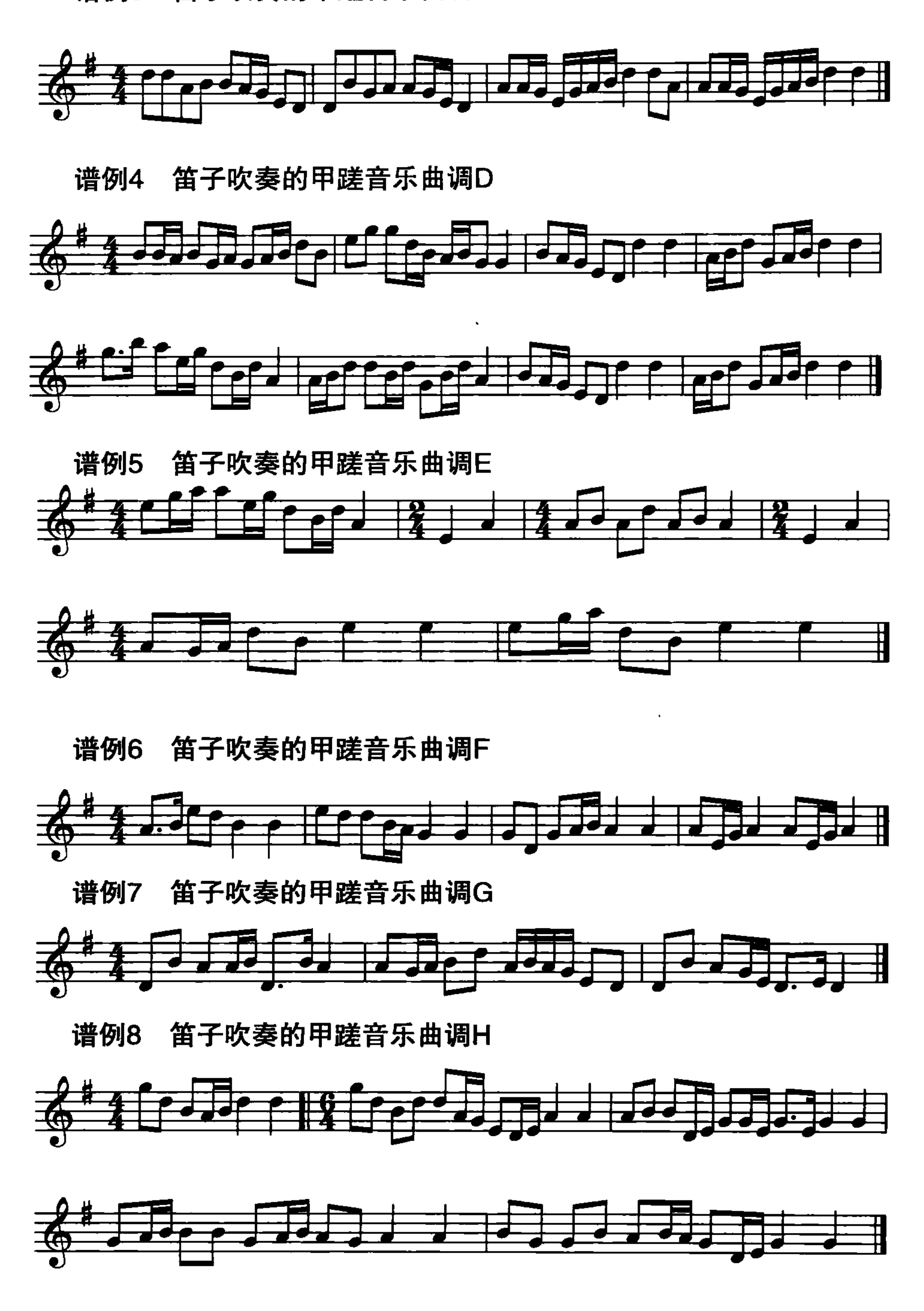
在一段连续21分钟的"甲蹉"舞蹈中，除了重复的曲调，扎西共为我展示了13段不同的"甲蹉"舞蹈曲调，并说这些舞蹈曲调是目前在宁蒗摩梭人地区相对比较普遍流传的曲调，[①]录音记谱如下：

谱例1　笛子吹奏的甲蹉音乐曲调A



谱例2　笛子吹奏的甲蹉音乐曲调B

① 扎西也曾提到摩梭人原来有"七十二调"，但自己没能掌握那么多种调子。关于曲调这些的摩梭语称谓或汉语称谓，扎西和他的朋友都不了解。



谱例3 笛子吹奏的甲蹉音乐曲调C
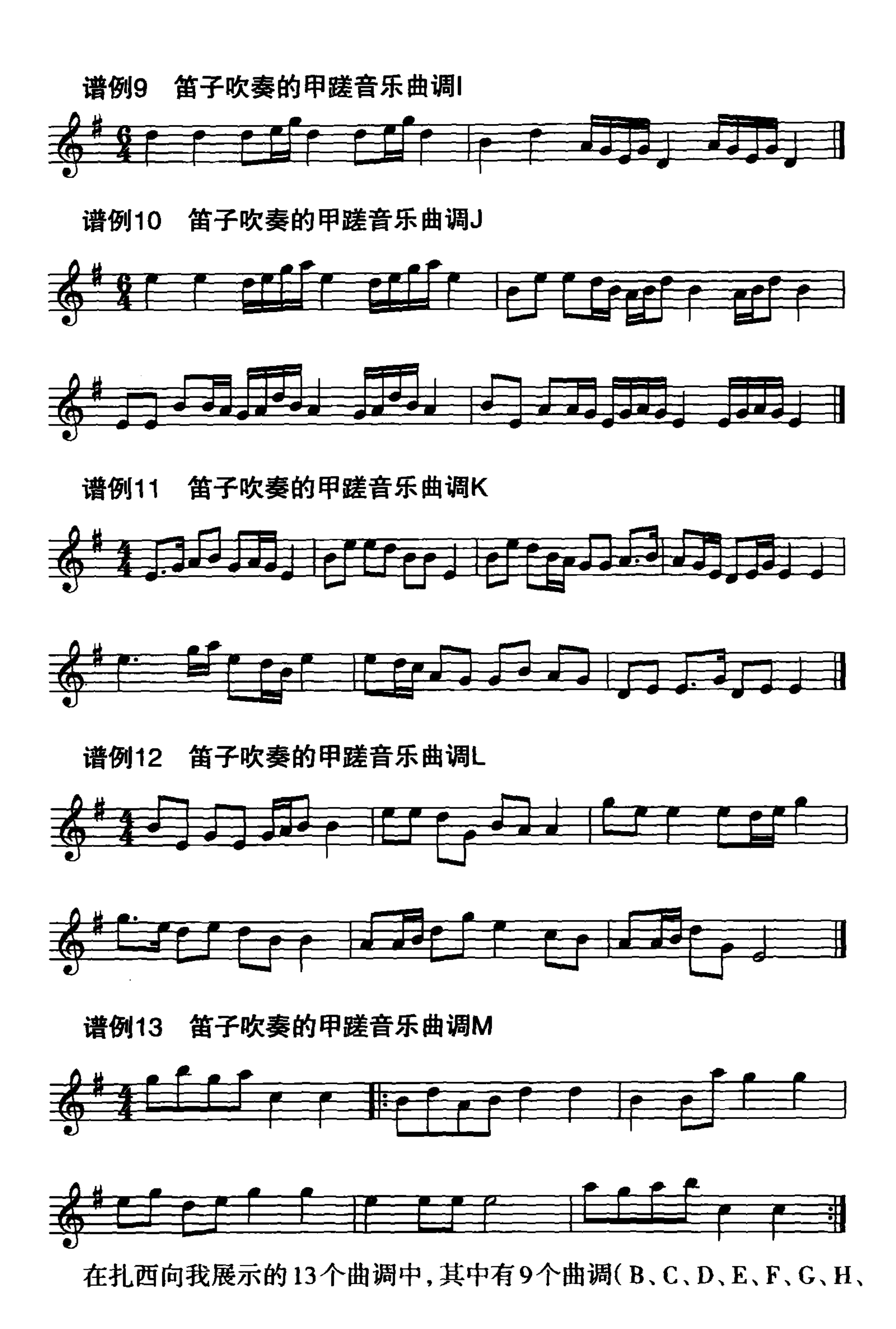
谱例4 笛子吹奏的甲蹉音乐曲调D

谱例5 笛子吹奏的甲蹉音乐曲调E

谱例6 笛子吹奏的甲蹉音乐曲调F

谱例7 笛子吹奏的甲蹉音乐曲调G

谱例8 笛子吹奏的甲蹉音乐曲调H



谱例9 笛子吹奏的甲蹉音乐曲调I

谱例10 笛子吹奏的甲蹉音乐曲调J

谱例11 笛子吹奏的甲蹉音乐曲调K

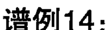
谱例12 笛子吹奏的甲蹉音乐曲调L

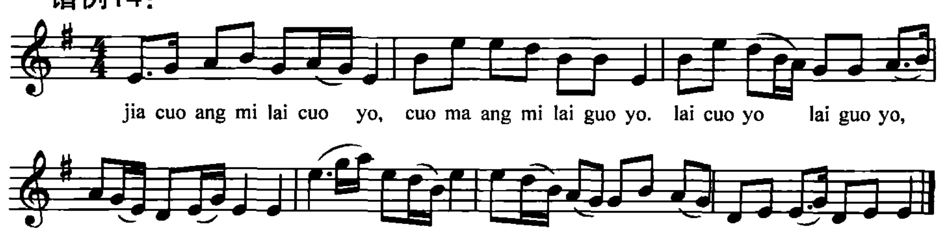
谱例13 笛子吹奏的甲蹉音乐曲调M

在扎西向我展示的13个曲调中，其中有9个曲调（B、C、D、E、F、G、H、

K、L）有与器乐曲调相对应的人声歌唱声部及有节奏的衬词，除了L曲调歌词一半用汉语、一半用摩梭语演唱外，其余8个曲调歌词均用摩梭语演唱。

以曲调K为例：
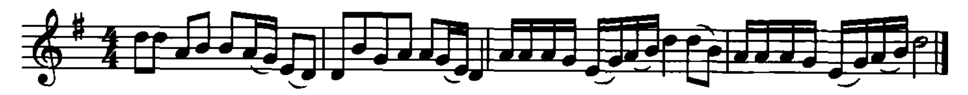




歌词大意：大家来跳美好的舞蹈，不会跳的人来唱歌。来跳哟，来唱哟，依拉强巴若若。啊呀哩哩，来跳哟，来唱哟，来跳哟，来唱哟。——扎西翻译
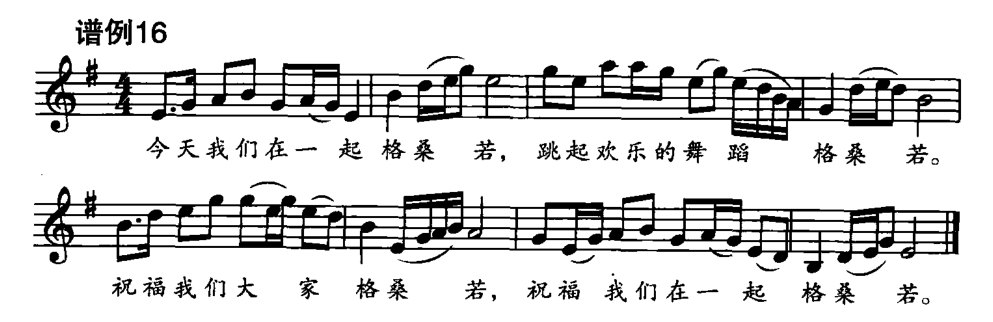
以曲调K为例：

谱例15：
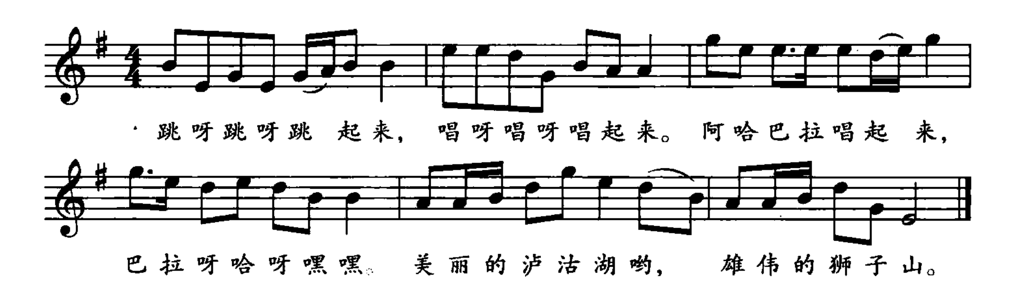


歌词：阿哈巴拉玛达米，巴拉呀哈阿哩哩，阿哈巴拉玛达米呀，阿哈巴拉玛达米。

而在当天晚上扎西在四方街进行的“甲蹉”歌舞活动中，扎西所使用的曲调却并没有完全使用下午给我展示的所有曲调。一开始在扎西与其他几个摩梭朋友的带领下的二三十人的歌舞中，扎西使用过12个曲调。其中除了下午“表演”中出现过得过的曲调A、B、C、D、F、K、H、J、L、K、M外，新加了曲调N：



而曲调L中的歌词与下午相比，歌词的最后一句摩梭语“阿哈巴拉玛达米”被改为了汉语的歌词“美丽的泸沽湖，雄伟的狮子山”。

谱例17



随着后来古城附近年轻人的大量出现，以及参与“甲蹉”歌舞活动人数的增加，扎西使用的曲调逐渐减少。在我调查的一个月中，扎西每晚使用最多的曲调主要有7个[①]：A、B、C、K、L、M、N。

扎西自己解释说，一些曲调不能使用的原因是由于晚上许多人都不会跳那些曲调的舞步，这样会影响歌舞活动的进行。但在我的调查中发现，造成扎西不能完全使用他所掌握的摩梭曲调的另外一个重要原因，就是扎西掌握的摩梭曲调中绝大部分都带有摩梭语的歌词。族群语言的介入，使得许多曲调获得了某种程度上的族群文化的归属感，但也使得某些曲调很不容易在四方街开放性的环境中被参与歌舞活动的群体所接受。

2. 如何组织曲调

在晚上扎西所组织的整个四方街的“甲蹉”歌舞活动中，“甲蹉”歌舞活动是由多个独立连续的“甲蹉”歌舞片段组成。在每个独立连续的“甲蹉歌舞”片段过程中，尽管有的曲调出现的先后顺序是随机性的，但总有一些曲调出现的位置是相对固定的。例如扎西在每次“甲蹉”歌舞开始的时候总是以曲调A和B开始，而结束的时候往往是以曲调M结束。
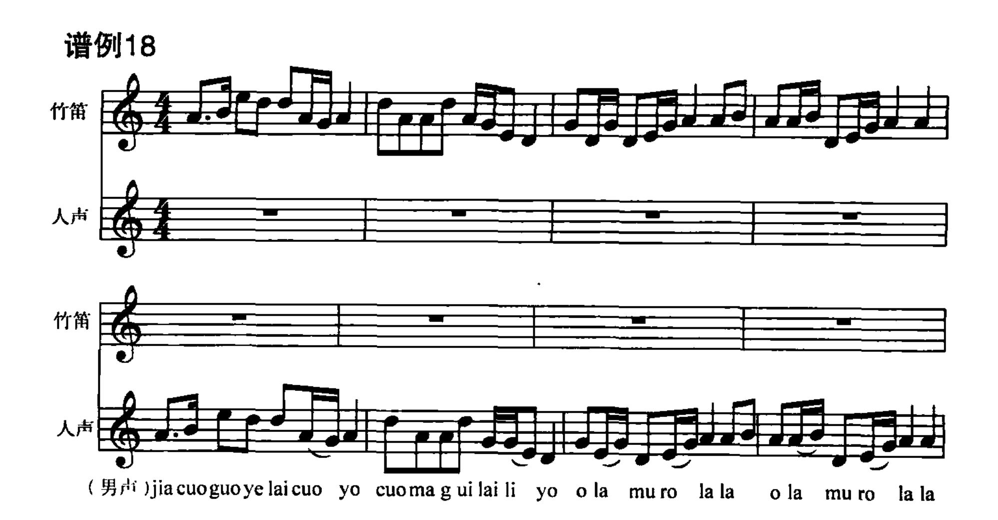
---

① 按扎西所说自己平常也只用5到6个曲调。
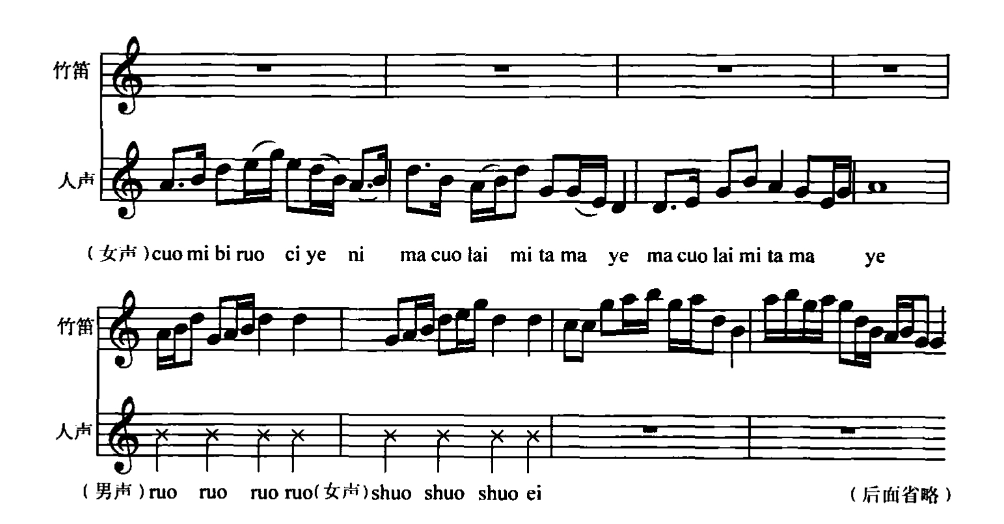
而在每个独立连续的“甲蹉歌舞”片段过程中，演奏速度变化也会呈现出某些相对固定的特点。这种特点往往表现为扎西会以相对较慢的速度开始吹奏曲调，之后在某一曲调中逐渐加快至另一相对稳定的速度，并在此速度中吹奏大部分的曲调，而在最后吹奏的曲调中再次加快速度，直至舞圈中的舞者混作一团作为结束。

众多曲调中，扎西在组织曲调时会有两种不同的方式。第一种方式不包含人声歌唱的旋律音响，只用笛子演奏的器乐旋律音响伴奏。在扎西演奏曲调时，伴随舞蹈动作的只有器乐旋律音响（如曲调A、I和M）。第二种方式包含人声歌唱的旋律音响，同时也有笛子伴奏，但是人声歌唱的旋律音响与笛子演奏的器乐旋律音响总是交替进行，只有在人声歌唱中节奏化衬词出现的时候，人声才会与器乐重合。

从扎西对曲调的使用中，我们可以发现他有基本的组合原则，这样的组合原则不同于西方的组曲技术手法。不是作动机式的发展，而是把整句的旋律作为基本单位组合使用。这种手法是民间传承的对音乐的基本认识，体现出没有受过欧洲古典音乐技法和理论影响的人们如何自在自为地在自己的生活中“音乐着”——用约翰·布莱金的话说，则是“人为组织的音响”（Humanly organized sound）。[8]

以曲调B为例，人声部分明显地分为三个乐逗，这三个乐逗是他的基本组织单位。



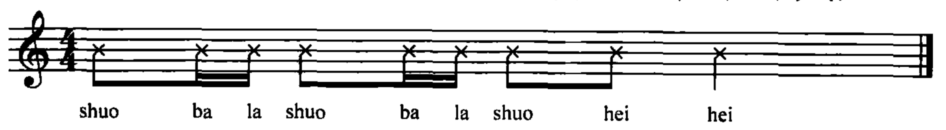


男声歌词大意：美好的舞蹈和歌唱，来跳啊，不会跳的过来看，慢慢地围过来，慢慢地围过来；女声歌词大意：今天女的跳舞男的来合，跳起来跳不停，跳起来跳不停。——扎西翻译

事实上，扎西对自己的音乐有清楚的认识。在音乐活动中，扎西自如地使用“调”来构成自己的音乐。他所谓的“调”，不是指音高，而是我上文所说的曲调组织单位。在对扎西的采访中，他提到了在四方街组织曲调与在摩梭人地区组织曲调时的区别，同时强调了人声歌唱中节奏化的衬词对他演奏的影响。①

我们那边是这样唱的，男的一调之后是女的一调，女的一调唱了之后到男的唱，男的唱了又到我笛子，三个部分交替着干。在这边不一样。我在四方街吹的时候，我是这样给他们安排的，我吹一调，他们唱一首，交叉起来，只有两个部分。他们唱起来以后，我又吹起来，那一分钟气氛就好

① 在四方街扎西组织的“甲磋”歌舞活动中，人声歌唱包含的节奏化衬词除了曲调B中所举的两种不同衬词、节奏均分的组织形式外，常用的还有另外一种形式：



起来了不是。他们再吼起来的以后，我再吹起来的时候，那一分钟就有种特别舒服的感觉。有些时候，他们不唱，动作也就死板，那种（情况）我吹起也没有兴趣。

2003年12月3日下午丽江古城区尚义村王金龙家在四方街扎西组织的“甲蹉”歌舞活动中，由于人声歌唱的介入，使得扎西的竹笛演奏与舞圈中舞者的歌唱形成了音乐音响上的交流与互动。从扎西在四方街的“甲蹉”活动中与舞蹈者的融洽关系，我们可以认为，扎西的音乐得到舞蹈者的认可，他们之间是一种互动的关系。这种互动不仅避免了在只用竹笛伴奏的舞蹈过程中音乐音响的单调与乏味，还增加了舞者参与歌舞活动的乐趣，同时也使扎西在实际演奏过程中得到了短暂的休息。

（二）音乐音响与舞蹈动作的相互关系

从实地音乐音响的人为组织形式来看，扎西组织的“甲蹉”歌舞中音乐不仅包括伴奏的器乐音响和参与者的人声歌唱音响，同时也包括由参与者舞蹈动作所引发的有强弱规律变化的节奏音响（如用脚踏地或击掌等）。这就意味着，“甲蹉”活动的参与者并不只是音乐音响被动的接受者，同时也是音乐音响的主动制造者。舞蹈动作是协助参与者体验音乐音响的重基础方式。

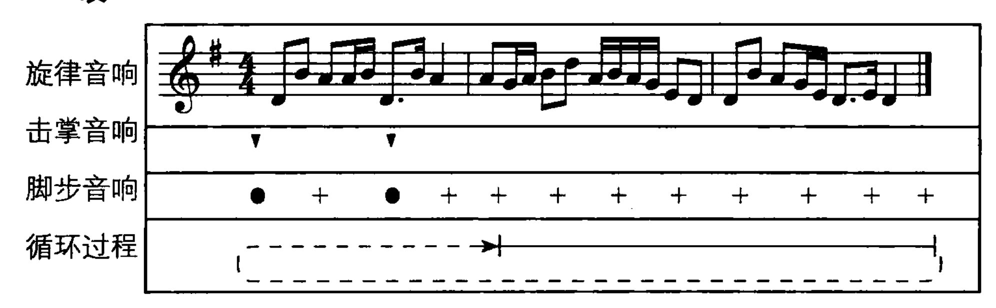
如果从舞者的舞蹈动作与“甲蹉”歌舞中旋律音乐的对应关系来看，舞蹈动作与音乐音响之间二者保持着形式上的“程式化”对应性。在“甲蹉”歌舞中，都有相对于器乐与人声声部（二者音乐旋律基本一致）的曲调。虽然每一个曲调都较为短小，但它不仅规定了器乐与歌唱声部音乐的调式与旋律进行，同时在此基础上也规定了具体“程式化”的舞蹈动作。

在“甲蹉”舞蹈过程中，旋律伴奏音乐（包括器乐与人声）一般由一组不同的曲调构成，每一个曲调和与之相对应的具体舞蹈动作不断循环反复（其中一些不同曲调可能对应相同的舞蹈动作）。而在单一曲调内部的音乐音响反复循环过程中，某一时间位置的固定舞蹈动作总是同与之相对应的固定音乐音响同时出现。

这种音乐音响与舞蹈动作在形式上“程式化”的对应性，多数建立在音乐音响听觉、视觉观察与舞蹈动作的“一致性”基础之上，而有时则建立在三者“非一致性”的基础上。参看下列图表：

说明：下列两个图表中用五线谱记录的是人声或竹笛伴奏的音乐旋律音响；“▼”表示击掌声；“+”（表示弱）和“●”（表示强）记录的是舞者脚步产生的有强弱变化的节奏音响；环圈表示是舞者沿逆时针方向环形行进和身体动作反复出现的循环过程，其中实线部分表示在活动中的环形移动区域，箭头表示起点，虚线部分表示非环形移动区域。

表一

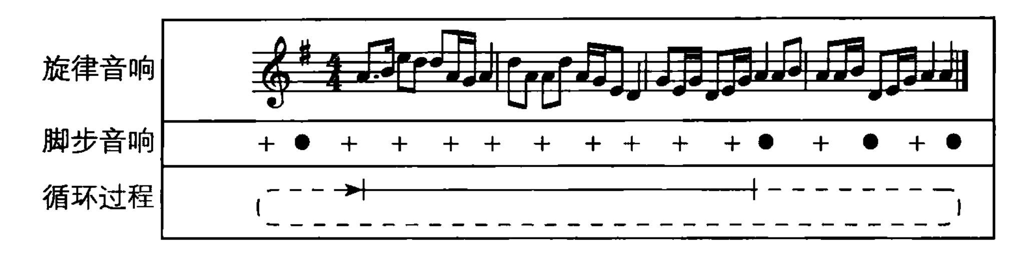


从旋律声部音响来看，这首曲调的器乐伴奏音乐调式为民族五声调式中以小字一组的g^1音为宫音的D徵调式，音乐旋律在节奏上有着均分律动的强弱反复（即单小节内节奏有强—弱变化）。从具体动作来看，舞者左肩对向圆心，手部并不相连，在第1小节和第2小节的强拍位置时击掌，剩余时间则屈肘自然下垂。

腿部动作以单位拍进行，第1小节左脚向右前方做踏步，右脚不动，第2拍，左脚收回向右脚作靠脚动作。第2小节重复第1小节动作。第3小节第1拍，左脚向右前做跨步并保持不动，第2拍右脚向左脚做靠脚动作。第4小节第1拍，左脚向身后右后方做跨步并保持不动，第2拍右脚向左脚做靠脚动作。第5、6小节重复3、4小节的动作。

从上表中可以明显看出，旋律音型中第一段（1—2小节）的重复音型结构、重音位置与身体动作是相对应的；第二段（3—6小节）中富于流动感的旋律进行与环形移动的身体动作是相对应的。

表二　以扎西组织的音乐“甲蹉”曲调B



如果仅从器乐或人声的旋律音乐音响来看，伴奏音乐调式为民族五声调式中以小字一组的为g¹宫音的A商调式，音乐旋律在节奏上有着均分律动的强弱反复（即单小节内节奏有强—弱—次强—弱变化）。

从身体动作的具体行为过程来看，舞者手手相牵，以每一拍为单位，在身前作屈肘的上下（或左右）摆动动作。腿部动作也是以单位拍进行。从表中第1小节第3拍的旋律位置，舞者右腿向右后方斜跨一小步，在第1小节第3拍的位置，左腿向右前斜跨一小步。接下来动作同上重复至第3小节第3拍时，右腿向右后斜跨一小步后，左脚在第3小节第4拍位置靠向右脚，并重踏地面。接下来的两拍，左脚前跨，右脚靠向左脚，并重踏地面。重踏地面4次之后，所有动作从第1小节第3拍为位置与音乐旋律一起循环反复。四次靠脚踏地动作，造成身体环形移动的中止。

尽管舞蹈者的脚步动作是以均分节奏的方式进行的，但如果从舞蹈者脚步踏地发出的节奏音响来看，强弱变化虽然是固定循环的，但却不是均分的，它与器乐音乐均分律动的强弱节奏出现的位置不同。整段音乐旋律的循环反复起点没有与身体动作环形移动时的起点对应，而是出现在靠脚踏地第三次重复动作中，形成身体环形移动的起点晚于旋律重复起点一拍。最终，脚步踏地动作产生的轻重音响与旋律音乐音响的强弱律动以各自独立的循环过程相重合，而同时身体动作环形移动与旋律音乐音响各自以不同的以的形式各自独立的循环过程相重合。

事实上，“甲蹉”歌舞过程中音乐音响与舞蹈动作在形式上具有的“程式化”对应性，使得音乐音响与舞蹈动作的关系显得如此紧密，以致我们不

能剥离二者而单独阐释。在对于“甲蹉”歌舞活动音乐的理解与体验方面不能仅仅最终诉诸于听觉，换句话说，作为获取音乐音响基础的听觉并不是获得歌舞活动中“音乐”理解与体验的唯一方式。

人们在尝试以听觉为基础理解“甲蹉”舞蹈中的音乐时，从未脱离经由视觉和身体行为（舞蹈动作及歌唱等）来获取音乐音响以外与之相关的外部综合感受与理解，可以说个人对于“甲蹉”歌舞音乐的理解往往建立在由听觉—视觉—身体行为建构的意义理解的统一过程中。

对于一个参与“甲蹉”歌舞活动的个人来说，他所要寻求的是在音乐音响、身体行为与视觉观察三者之间建立一种“动态平衡感”，最终从这种“动态平衡感”的形成过程中获得一种音乐文化的自我体验与理解。

（三）歌舞活动中核心地位的三重性及其分化

毋庸置疑，扎西是晚上四方街“甲蹉”歌舞活动中的核心人物。如果没有他，整个晚上的“甲蹉”歌舞活动就不能发生和进行。但是，如果考察扎西在“甲蹉”歌舞活动中的核心地位，分析他在歌舞活动中他个人所处的身体位置，我们就很容易发现歌舞活动中的核心地位存在着三重性及其分化。这在很大程度上，可以解释当晚在四方街发生的暴力行为的原因。

在对扎西进行的采访中，扎西曾谈到过自己在舞圈中的位置在某些特殊固定性：

> 我们村里必须要有个龙头，龙头必须是老一点的一个男的带着。
> 村里面比较正宗的就是在过节的时候，这个时候必须我带。
> 我吹笛子，不能在中间，必须要在龙头的位置。
> 因为我在这里带龙头，如果前面有人挡着或者是动着我一下，我笛子就吹不成了。因为这样，我才跑到中间去。
> 吹笛子的这个人必须在龙头的位置，别的人跟着他走，他跳什么动作，你就要跳什么动作。[①]

① 采访扎西，2003年12月3日下午，丽江古城区尚义村王家龙家。

扎西将介绍“甲蹉”歌舞中舞圈的第一个起始位置称为“龙头”，并强调在他居住的摩梭地区，吹笛者处于“龙头”位置，对体现“甲蹉”歌舞的“传统”性上起着重要的作用。实际上，一旦扎西处于“龙头”位置时，他在活动中所具有的核心地位便具有了三重性，即：他既是演奏者，领唱者，同时又是领舞者。在扎西为我所做的“表演”和在四方街人数较少的歌舞活动中，这种核心地位的三重性得到了充分的体现。

但是当他在四方街受到某些外在因素的影响下——其中最主要的因素就是由于参与人数的增加——则需离开“龙头”的位置。虽然按扎西所说，他离开“龙头”位置到舞圈中央是因为担心拥挤的人群干扰自己的演奏。但这只是其中的原因之一，从现场来看另外一个原因就是参与人数的增加造成舞圈的扩大，为了保证实际竹笛演奏的音响和节奏能够统一所有人的舞步，扎西就必须离开“龙头”位置到舞圈中央，同时不停地在吹奏时在舞圈中央移动。

一旦扎西离开了“龙头”位置，就会导致扎西原本所具有核心地位的三重性出现不同程度的分化。首先，扎西原来所具有的演奏者的核心地位基本上没有受到太大程度的影响，因为如果取消演奏者，歌舞活动就不能进行。其次，扎西离开“龙头”位置却使得自身领舞者的核心地位丧失，同时领舞者的核心地位转移到了扎西身后新的领舞者身上。

最后，由于舞圈中人数的增加，也造成扎西对于曲调组织形式的改变。当舞圈中人数增加的时候，许多熟悉歌唱曲调歌词的人会没有在扎西吹奏完该曲调的时候就开始歌唱，并引发周围舞者的齐唱。这个时候扎西会停止吹奏，等待演唱结束时重新接入吹奏的曲调。

于是，扎西原来所具有的领唱者的核心地位也就因此出现转移，这种转移并不是固定集中于舞圈中某些特定的个人，而是呈现出一种分散的状态，也就是指舞圈中每一个熟悉曲调歌词的个人都有可能成为新的领唱者。

由于演奏者的核心地位不可取代、领唱者的核心地位不稳定，相对固定的新领舞者位置就成为众人关注和争夺的焦点。

在我调查的一个多月期间，在晚上扎西组织的“甲蹉”歌舞活动中，如个案所描述的争夺领舞者位置的口角与暴力行为经常发生。无论每一次歌舞活动开始前对扎西身后的有利位置的争夺，或者是在歌舞活动中突发性的新旧领舞者的置换，都在强调领舞者突出地位的同时，成为引发暴力的一个重要原因——扎西不领舞，其他人就会争夺领舞位置，为此，不惜使用暴力。

结　　语

丽江古城四方街是扎西的主要活动地区，可以说，他的音乐文化行为——“甲蹉”，是在这里完成的。四方街充满现代气息，旅游商店和酒吧犬牙交错，空气中弥漫着爵士乐的声波，游客如织，外地人和外国人摩肩接踵。扎西为首的音乐活动，给四方街涂上一笔浓郁的传统民族文化色彩。

所有的外来者（outsider）都认为扎西的活动代表和呈示着纳西民族文化传统，但是，扎西是纯粹的摩梭人，扎西是藏语经名，意为吉祥，他身上所穿的“冲巴”是毫无疑问余地的藏袍。他本人根本不认为自己在传承纳西族的音乐文化。文化是一种习得行为，扎西的音乐熏习十分复杂。可见，文化，就其表面与内部结构而言，有时会表里不一。在多民族杂居的地区，常常会出现文化混合的情况。每天晚上在这里自发展示的民族风情，旅游者当作纳西文化来感受，而从纳西人的角度讲，是实实在在的异文化。

当我们将民族作为一种整体特征性的内容来理解的时候，往往只注意其外在区别于其他民族的特征；当我们说一个民族的音乐文化时，也往往只是关注具有代表这一民族身份的音乐文化，忽视在同一民族标牌下的地方性的文化差异。事实上，这种差异是存在的，只有局内人（insider）才可以感知。甲蹉这一音乐文化事项告诉我们，如果研究的目的性只在于强化对于同一性的民族身份的建构的话，那么他就背离了文化存在多样性这一基本事实。

文化相对主义在揭示事物存在差异的时候，有时会落入一种反向意义

的教条之中。尽管如此，但它所提倡的多元视角在帮助人们以变化的视野审视自己所处的世界时，每个人都在这种不停变化的意义理解过程中，获得了个人价值的体现。纳西人在轰轰烈烈的纳西文化宣传中，从各自不同的角度获取文化身份的认同。扎西每天晚上的音乐活动，组成了纳西古城不可缺少的景观。他们的自发行为使得每天在四方街的甲蹉成了一种“新”的传统的延续。即使歌舞活动承载着他们各自不同的文化观念，但表现为一种统一的纳西音乐行为，无论是否充斥其他的文化意义，这个活动不断进行，每一天都成为同一活动的再现。

甲蹉是社会下层自发的娱乐活动，这样，它就是一种文化形式。形式必然有自己的结构。甲蹉的结构比较简单，它由两部分构成——音乐和舞蹈。这些音乐和舞蹈是什么，本文做了详细的分解和说明。

甲蹉的音乐可以是纯粹的器乐或乐器伴奏的歌唱。当我们对甲蹉做这种音乐分类描述时，给了它在乐器上扩充的空间。甲蹉的形式就此成为经验和知识的对象，划定的界线使甲蹉从大研镇其他的音乐事项（比如，东巴宫的音乐演出）区分出来，从而否定了它在传统上的连续性。因此，甲蹉成为活动对象参与的形式。

甲蹉的活动过程中，我们可以发现音乐的重要性——它是决定性的因素，没有音乐，甲蹉无法进行。音乐的制造者扎西掌握整个活动，获得龙头的位置。但是，甲蹉歌舞中，最重要的东西却不是音乐。

甲蹉不过是社会中众多文化形式的一个。它是一个综合过程，通过参与，个体走到一起，形成甲蹉过程中持续的关系。个体进行有序的互动，保持这种关系直到甲蹉结束。

可以想见，个体在常规的形式下互动，与其他个体联合并相互包容。这里会出现两种可能：合作或者对抗。当扎西是龙头，这是常规、有序的状况，甲蹉的参与者联合、包容、互动。当扎西离开龙头的位置，他的音乐便不再重要——出现了龙头的真空，为争抢那个位置，不惜动武，置人于死地，最后中断甲蹉，可见，重要的是那个龙头位置。

那个位置为什么重要？人的本质在他与周围的关系中体现出来。甲蹉

是人创造的。龙头是这种文化形式中优先地位。在这个优先地位上的人，可以在服从音乐的前提下支配甲蹉舞蹈动作。但是，甲蹉的结构包含着不稳定的因素：音乐制造者必须离开龙头位置以便音乐更清晰、以便大家获得统一的音乐。这样，持续的统一成为转化的机会。讽刺在于，转化的出现完全是因为统一的目的。

甲蹉给参与者的互动提供了中介，通过这个中介，个体走到一起。甲蹉就是个体参与社会交往的一种手段，体现了一种共同的象征性的现实。这个现实最隐秘、心照不宣的功能是给青年男女的交往提供了机会——青年男子可以插进甲蹉舞圈的部分，然后拉着女子的手共舞；青年男子还可以推攘任何女子，跟任何女子搭讪……这些具有荷尔蒙含义的举动符合甲蹉的规则乃至符合上千年来的习俗。在喜马拉雅山东南麓山地，青年男女在音乐和舞蹈活动中挑选性的对象是常见的景观。

这样，甲蹉从各种各样的意义中获得了象征的形态。显然，甲蹉舞蹈龙头是具体化和夸大了的男性自我陶醉，每个瞬间都释放着性的暗示。龙头地位的获得或失去，也就是得到或丢失荣誉、尊严。一旦出现龙头地位的变化，游戏的乐趣顿失，人类最野蛮、好战的本能（“the most savage combative instincts”）[9]便可能冲决社会规范。

因此，甲蹉歌舞，最重要的是这个活动对阳刚之气、骄傲、丧失、愤怒等社会主题的包装和展现。此次个案调查研究，否定了那些音乐研究中最常见的“陈词滥调”——他们参与的目的在于弘扬传统音乐。是这样的吗？

当然，不可否认甲蹉是一种文化活动，其成员以参与来阅读、解释、表达、分享它的意义。然而，对自己参与的一切活动赋予生活意义是人类存在的主要目标和首要条件。

一旦如此理解，甲蹉的文化意义就此展示出来。对甲蹉进行深描，揭示个体行为所象征的文化意义，是非常复杂的过程。由于这个过程是主观对客观事件的描述，一切都有反驳的余地——社会情景中隐藏的意义结构都是多样的、局部的和盘根错节的。

但是，意义天生就是公共的。意义由社会建立、维系并使之合法化。甲

蹉是公开上演的公共活动，它与具体的社会事件和场景紧密相连，表现出共有的社会世界。因此，给予甲蹉意义的过程，不是私下里发生在个体孤立的头脑中，而是依赖于公共空间的共有象征的相互交换。于是，个体行为暴露出其价值观。

必须承认，文化事项更为常见的是，形式的稳定与个体的发明创造并存。在6个月以前，丽江古城四方街并没有甲蹉。6个月来，是摩梭青年扎西在这里发明创造了一个纳西音乐事项。但是，甲蹉被创造出来，它就获得了某种程度的自在性。也就是说，它就独立于创造者，有了生命，不会轻易被抹煞掉。甲蹉的存在依靠自己的功能和机制。一旦如此，在它被创造出来以后，扎西便没有可能控制其他人对甲蹉的使用和影响。由此，甲蹉自展现为文化。

参考文献

[1] 田联韬：《中国少数民族传统音乐（下）》，中央民族大学出版社，2001，第1133页.

[2] 和云峰：《纳西族音乐史》，中央音乐学院出版社，2004，第321页.

[3] 欧阳家棋：《纳西族的“葫芦笙”舞》，载《玉龙山》，1982年第4期，第72-73页.

[4]《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》，丽江编写组：《云南民族民间舞蹈集成·丽江县资料卷》，1987，第147页.

[5] 杨跃文：《纳西族民间舞蹈简介》，载《玉龙山》，1995年第6期，第56页.

[6] 章虹宇：《打跳·恨括》，载《玉龙山》，1984年第1期，第56页.

[7] 和新民：《丽江纳西族“打跳”音乐》，载《玉龙山》，1985年第4期，第67—69页.

[8] Joho Blacking: *How Musical is Man*.Washington University Press, 1973.

[9] Ruth Benidict: *Patterns of Culture*.Columbian University Press, 1947.

（原载《中国音乐》，2007年第2期）

往生路上的歌唱

——净土宗的音乐与音乐哲学

罗艺峰

佛教是最重视“听的哲学”的宗教，它不唯以声闻为教体，以为音乐可以承载教理教义，还以声闻为教法，闻声悟道、美音演法是修正佛果的重要法门；在佛教的音乐神话中，不仅有音乐神健闼婆、般遮和大树紧那罗王，甚至佛陀本人还是一位身手不凡的音乐演奏家和深刻的音乐思想家！同时无论中外，佛教史上还产生过许多伟大的音乐僧，如魏支谦通华戎之语，善连句梵呗；吴康僧会传泥洹呗声，清靡哀亮，为一代模式；西晋帛尸犁密多罗作胡呗三契，梵响凌云，声音高畅，颂数千言；后秦僧、大翻译家鸠摩罗什通音乐，把古印度国俗“凡觐国王，必有赞德，见佛之仪，以歌叹为贵”中国化，以弘大法；其余如中国梁僧慧皎、道慧、智宗，唐僧道宣、善导、湛然、道世，宋僧赞宁、法云、元照……莫不是深通音乐之道的大音乐家！本文并不一般地论述佛教音乐，而是以净土五经一论为主要材料、兼及其他佛教典籍和今人的某些观点，探讨当代正值中兴的净土宗的音乐哲学。说起结文旨趣，则颇涉情感和理思，本文作者顽劣童年即戏水于虎溪，常穿行于佛堂，或许冥冥中感受佛陀慈心教化，竟能够在许多年后、千里之外还依稀听见东林梵声，往往归心似箭！本文作者又曾着意于佛教哲学和美学，对于故乡的

作者简介：罗艺峰（1948—），男。

东林寺不免多情常思，读经研论之中，发现净土一宗，有着丰富的音乐史料，有自己深刻的音乐哲学和丰富的音乐活动实践，非常值得我们今天研究和弘扬！净土宗不仅法门方便利钝全收，是中国佛教最富影响的一宗，而且佛事活动中法音畅亮美不胜收，其精神世界直通那充满法音和天乐的极乐净土！自远公结莲社以来千百年间，净土宗人的往生路上，响彻着乐观、自信、善美的歌声。

一、净土佛国是音乐的乐园

净土宗人最大的誓愿，是往生净土，无论是舍家弃欲、发菩提心、修诸功德而作沙门的上辈者，还是奉持斋戒、专心念佛、愿生彼国的中辈者，甚或是虽不能作诸功德、而有心发愿、欢喜信乐的下辈者，都莫不把这佛国净土视作自己最后的归宿。而这是怎样的一个极乐福地呢？本宗重要经典之一的《佛说无量寿经》（[三国·魏]康僧铠译）把它描写为一个光明、美好、无量、庄严、智慧、和谐的地方，它开廓广大，超胜独妙；光赫煜乐，微妙奇丽；春秋冬夏，不寒不热；七宝诸树，周满世界。更为奇特的是，这里还是一处充满音乐的乐园：

> 又其国土，七宝诸树……清风时发出五音声，微妙宫商，自然相和……微风徐动出妙法音，普流十方一切佛国……佛告阿难：世间帝王有百千音乐，自转轮圣王乃至第六天上，伎乐音声辗转相胜千亿万倍。第六天上万种乐音，不如无量寿国诸七宝树一种音声，千亿倍也。亦有自然万种伎乐，又其乐声无非法音，清畅哀亮，微妙和雅，十方世界音声之中最为第一。（《中华藏》9：596）

《佛说大阿弥陀经》（[宋]王日休校辑）告诉我们这里的音乐独特殊胜，它超过世间一切音乐，也超过佛国诸天音乐而在十方世界音声之中最为第一：

世间帝王有万种音乐，不如转轮圣王诸音乐中一音之美百千万倍。如转轮圣王万种音乐，不如忉利天王诸音乐中一音之美百千万倍；如忉利天王万种音乐，不如第六天王诸音乐中一音之美百千万倍；如第六天万种音声，不如阿弥陀佛刹中诸七宝树一音之美百千万倍。复有自然种种妙乐，而其音声无非妙法，清畅嘹亮，微妙和雅，十方世界音声之中最为第一。（《中华藏》18：689）

[唐]窥基《阿弥陀经疏》、《阿弥陀经通赞疏》更是从佛教音乐哲学的意义上把佛国净土的音乐和功能作了精深的阐发，这仿佛就是一幅色彩斑驳、绚丽无比的敦煌佛教壁画：

经曰：又舍利弗，彼佛国土常作天乐。次释第三妙妓鸣天也，准《观经》等。无量乐器常悬在天，不鼓自鸣。又随物有处，或舍或林，皆悬乐器，悉自和鸣，随众生意，皆奏法音，无非法声，人天闻者，俱发道意。（《中华藏》100：336）

《称赞净土佛摄受经》（[唐]玄奘译）特别为往生者描绘了一幅净土佛国的图画，此处不惟自然生态十分优美，美丽鸟类和谐唱鸣，天籁地籁人籁交响，众生闻声得法，无量功德熏修其身，而且是音乐极其畅美的地方，法音天乐、声闻说法是西方极乐净土所以存在的条件之一：

舍利子，极乐世界净佛土中，自然常有无量无边众妙伎乐，音曲和雅，甚可爱乐。诸有情类闻斯妙音，诸恶烦恼皆悉消灭，无量善法渐次增长，速证无上正等菩提。舍利子，彼佛土中，有如是等众妙绮饰，功德庄严，甚可爱乐，是故名为极乐世界。……又舍利子，极乐世界净佛土中，常有妙风吹诸宝树及宝罗网，出微妙音，譬如百千俱胝天乐同时俱作，出微妙声，甚可爱玩。如是彼土常有妙风，吹众宝树及宝罗网，击出种种音声，

说种种法。彼土众生闻是声已，起佛法僧念作意等无量功德。舍利子，彼佛土中有如是等众妙绮饰，功德庄严甚可爱乐，是故名为极乐世界。（《中华藏》18：701）

如果说，这些佛国净土的音乐描写还有些诗化想象、甚至神话的意味，那么［唐］善导大师所集《安乐行道转经愿生净土法事赞》则真正是人间佛教音乐活动的生动记载，记录了净土宗法事的唱导歌词，今人依稀可闻“愿往生，愿往生”的悲愿宝唱，甚至可以依词赋声而作歌赞：

愿往生，愿往生，
弥陀佛国最为胜，广大宽平实是精。
天乐音声常遍满，黄金为地间奇珍。
昼夜六时花自散，法音常说自然闻。
……
愿往生，愿往生，
极乐庄严间杂宝，实是稀奇闻未闻。
宝鸟随空赞佛会，文文句句理相同。
昼夜连声无有息，哀婉雅亮发人心。
或说五根七觉分，或说八圣慈悲门。
或说他方离恶道，或说地狱封人天。
或说长时修苦行，或说无上菩提因。
或说散善波罗密，或说定慧入深禅。
菩萨声闻闻此法，处处分身转法轮。
众等回心皆愿往，手执香花常供养。
……

（《大正藏》47：432）

其他重要佛典如［唐］道镜、善导集《念佛镜末》、［宋］宗晓编《乐

邦文类》等等，都有净土宗人发心向佛、誓愿往生的歌唱文词和音乐形式的记录，或是齐言的诗歌，或是长短相间的说唱，或是一唱众和，或是有伴奏的俗讲，其丰富程度令人惊讶感叹。此一历史事实，证明净土一宗不仅是最重音乐的一派中国佛教大宗，而且十分重视音乐在形成信徒愿力永不退转方面的功能，[隋]京师净影寺沙门慧远所撰《佛说无量寿经义疏》(上海佛学书局敬印《净土五经疏解》)讲解声闻藏，以为可以通过求声闻道而得观四真谛法，成就声闻性而悟道，称为缘觉声闻。可见净土宗对于闻声得道的启悟多么重视，这是否也值得今天净宗人深刻思考呢?

二、净土佛国有三种音乐

今天我们来认识净土宗人的音乐活动和音乐思想，自然不能脱离整个佛教音乐和音乐哲学，正如净土宗无论多么特别，也只是中国佛教的一个有机组成部分一样，故以下的探讨，将不限于净土宗五经一论而可能涉及其他佛教典籍。从纯粹音乐学术的立场来看，可以发现，佛教音乐自然也包括净土宗音乐，有三种佛国音声：自然的音乐、人类的音乐、哲学的音乐。

(一)自然的音乐

佛国西方极乐世界，人民炽盛，谷米丰登；百鸟幽鸣，流泉潺潺；宝树摇曳，香风微动；天籁唱和，法音慧雨。音乐的韵律渗透进一切有情无情、蜎飞蠕动，乃至竹石草木花鸟虫鱼天地万物之中！自然世界发出的一切音声，皆是佛国的音乐，包括风声、水声、树声、海潮声、非人声、诸兽声、悬铃声、宝铎声、天螺声、众鸟声……竟是一个无处不美、无声不雅的音乐世界！这里自然的音乐主要有：

鸟音声——

《佛说阿弥陀经》([后秦]鸠摩罗什译)说佛国有许多奇妙美丽的鸟类，它们发出的音声是自然的音乐，也是阿弥陀佛法音，其功能是令闻声者自然生出念佛、念法、念僧之心：

> 复次，舍利弗，彼国常有种种奇妙杂色之鸟：白鹄、孔雀、鹦鹉、舍利、迦陵频伽、共命之鸟。是诸众鸟昼夜六时出和雅音，其音演畅五根，五力，其菩提分，八圣道分，如是等法。其土众生闻是音已，皆悉念佛、念法、念僧。（《中华藏》18：676）

《正法念处经》（[北魏]般若流支译,《中华藏》35：394—395）上说这些音乐鸟歌舞喜笑，有无量天女围绕，或者在虚空中手弹箜篌飞行，或者在空中坐莲花台如是去者，或者乘七宝鸟在虚空中如是去者，一切皆向鸟音声乐林。这些奇丽鸟类还能咏歌，或住树中而歌，或于莲中而歌，或在花中而歌，或在池中而歌，其音声遍布山峰……《观无量寿佛经疏》（[唐]善导集记,《大正藏》37：265）更以“鸟声哀雅天乐无以比方”来赞美这大自然惠赠的美妙音乐！

那么，这些鸟究竟是些什么品类呢？为什么能够宣示法音利益众生呢？《阿弥陀经义记》（[隋]智楷述，灌顶记,《大正藏》37：306）认为这些净土佛国中发出美妙鸟音声的动物，主要是些生性洁净、形象优美、灵异聪明的鸟类，如白鹤、孔雀、鹦鹉、鸲鹆、水禽之类；而迦陵频伽鸟则妙音清高，可譬佛声；共命鸟两头一身，生死齐等。所以，这些鸟类能够昼夜六时畅演五根五力七音八觉，妙音和雅。[唐]窥基在为《阿弥陀经》作通赞疏时，对这些发出自然音乐的美丽禽类作了细致的描述，[宋]圆智《阿弥陀经疏》也有非常殊胜的理解。

《阿弥陀经通赞疏》（[唐]窥基撰）：

> 白鹤者，丹朱作顶，霜雪为毛，鸣之则声振九皋，舞之则雅和八节。迥异诸鸟，故云白鹤。孔雀者，天生灵鸟，迥异凡禽，顶戴绿冠，身严众彩，故云孔雀。鹦鹉者，毛严翡翠，觜饰朱红，羽轻俊以能飞，舌纤长而解语，故云鹦鹉。舍利者，梵语，此云秋鹭鸟也。幼而且俊，俊而又灵，斯项而万里飞腾，增妙而千般音韵。迦陵频伽者，此云妙音鸟，音声美妙身体殊常，

闻之者侧耳倾心，见之者怡神悦思，妙音鸟也。共命者亦云“命命”，美音演法，迅羽轻飞，人面禽形，一身两首，故云共命也。（《中华藏》100：337）

《阿弥陀经疏》（[宋]圆智述）：

白鹤者，《相鹤经》曰：体尚洁故其色白，声闻天故其顶赤，食于水故其啄长，轩于前故其后指短，栖于陆故其足高而尾凋，翔于空故毛丰而肉疏。大喉以吐故，修颈以纳新，故生天寿不可量。鹦鹉者，《山海经》云：黄山有鸟名鴞，青羽赤啄，人舌能言，名曰鹦鹉，郭璞注云有白者。舍利者，此云春莺或翻秋鹭。迦陵频伽此云妙声，在壳中其音已超众鸟故。共命鸟者，两首一身，异神识同报命，故命共命，《法华》云“命命”，《天王》云“生”，《涅槃》云“耆婆耆婆”，悉此鸟耳。“耆婆”，梵语，此翻“活”、或翻“生”、或翻“命”。故知雅音者，雅正也。演畅者，演广也，畅，通也。（《大正藏》37：354）

其他经典上的音声鸟不可胜记，但都是些音声觉悟鸟，据说诸鸟都是阿弥陀佛欲令法音宣流变化所作，其出现只是为了苦恶之中的众生听见鸟声而体认法音，转凡趣圣、出离忧惧、回向善根。而值得注意的是，佛教的美意识在此表现出一种极其强烈的对洁净、优雅、高贵、绚丽、柔和、妙音这些美范畴的思慕向往，同时又非常执著地要求对象能够有精神的意味，即“怡神悦思”、“美音演法”，净宗人显然认为自然的音乐即是精神的音乐，也是所谓“睹相好以发心，听梵音而悟道”的方便法门，更是“发遭难之胜想，生殊特之信心”听的宗教哲学要求。

树音声——

许多经书上对佛国净土的描述，都有殊多七宝树、妙宝树、杂宝树、菩提树、道场树、多罗树、昼度树、音乐树、乐器树……以至形成鼓音声林、鸭音

林、鸟音林、忆念林、水声林等等，简直不可胜记！这些树，有的外形十分美好，有的能发出神妙乐声，有的无量巨大如神话里的宇宙树，有的可张扬净土天乐如佛说法。在净土宗的思想中，这些美妙的自然之物，往往被赋予音乐的功能和畅演法音的作用，隋僧慧远《无量寿经义疏》说净土世界最要辩明的四件事情是：明宝树、明伎乐、明讲堂宫殿、明宝池，这四件事大多与音乐有关：就树说，有金银树、纯宝树、杂宝树、道场树，都能够发出宫商角徵羽五音声；就伎乐说，本身就是音乐活动；就宝池说，则与水音声有关。但是，树音声无论其如何被比喻为乐器或法音，它还是本文所谓净土西天“自然的音乐”一种。

在西天佛国，街巷整齐、花落路侧，微风四起、吹诸宝树，出柔软音、犹如天乐，其国人民男女大小，共游树间以自娱乐。（《佛说长阿含经》）对于僧人，也常常在威神魏魏花实茂盛的音声树下感到了快乐，因为这里其香芬馥、柔软悦人，音声美好而现雅德。（《生经》）《大方广佛华严经》（[唐]般若等译）把这种树音声完全佛教哲学化，一棵音声树就是一个庄严道场，可以演说一切诸佛如来自在神通甚深境界。这种发出音乐的菩提树以金刚坚固摩尼宝王为其根，一切摩尼为其干，众杂妙宝以为其叶，竟是那样的圆满殊胜！这里应该是所有善男信女最为向往的地方了：

> 善男子，彼界东际轮围山侧，有四天下，名宝灯华幢。国界清净，安稳丰乐。……诸音乐树出诸音乐，随风吹动，演妙音声。日月光明，摩尼宝王普照一切昼夜，受乐无时间断。此四天下有百万亿那由他诸王国土，一一国土有千大河围绕，一一皆以妙花覆上，随流飘动，出天乐音。（《中华藏》66：641）

净土宗最重要的经典《佛说无量寿经》（[三国·魏]康僧铠译）写到一种巨大的、能发出法音美声的宇宙树，闻其音声可得甚深神力三法忍而成就佛道：

> 又无量寿佛，其道场树高四百万里，其本周围五千由旬，枝叶四布二十万里，一切众宝则合成，以月光摩尼持海轮宝众宝之王而庄严之。周匝条间垂宝璎珞，百千万色种种异变，无量光炎照曜无极，珍妙宝网罗覆其上，一切庄严随应而现。微风徐动出妙法音，普流十方一切佛国，其闻音者得深法忍，住不退转，至成佛道，不遭苦患。目睹其色，耳闻其音，鼻知其香，舌尝其味，身触其光，心以法缘。一切皆得甚深法忍，住不退转，至成佛道。六根清净澈，无诸脑患。阿难，若彼国人天，见此树者，得三法忍，一者音响忍，二者柔顺忍，三者无生法忍，此皆无量寿佛威神力故，本愿力故，满足愿故，明了愿故，坚固愿故，究竟愿故。（《中华藏》9：596）

有的佛经上把佛国名命为“意乐美音”，这里是音乐的天国，恒河沙数菩萨在此遍放大光明，他们化为无量种种莲花，花上设城，城上植树，宝果常生，金绳连绵，宝网重重。当微风吹动，其树作五音声，音乐和雅犹如天乐，人民安稳，快乐自在。(《佛说大般泥洹经》，[东晋]法显译，《中华藏》15：6—7)有的经典上更认为，这种能够发出如来八种微妙音声的神树，是世尊变化而来，为的是度脱俗人长流永在生死没溺者，体现出佛的博大慈悯之心。(《菩萨处胎经》，[后秦]竺佛念译，《中华藏》22：794)这样，就不难理解，为什么有许多佛会法讲是在音乐树下进行，常常是诸佛菩萨、大比丘众、国王、大臣、婆罗门、居士、天龙、阿修罗、健闼婆、伽楼罗、紧那罗、摩呼罗伽等，皆围坐说法。(《佛说药师如来本愿经》，[隋]达摩笈多译，《中华藏》18：372)这与西方基督教热衷于在教堂进行宗教仪式很不一样，虽然它也有非常丰富的音乐，却主要是人工的音乐；不难发现，佛教更是一种亲近自然的宗教，其早期活动主要是在大自然的条件下进行更重视自然的音乐，这恐怕也颇值得我们思考。那么，以今天的音乐观念来看，这些树音声究竟是些什么样的音乐呢？

一是天然的树叶声音。《正法念处经》称为“叶歌音”，它由微风吹动互相振触而出妙音，其实就是我们日常所谓“林涛”、“树声”，这些自然之

声、或者说天籁，往往被赋予佛教哲学的内涵而可以演说空无之义。

二是比喻的乐器声音。在佛教音乐思想看来，这些树可以“取天乐器”而“不鼓自鸣”，发出自然得道的音乐，《佛说沌真佗罗所问如来三昧经》把树音声称为其音甚好的“琴音”；《般泥洹经》说微风动树常出五音，其声濡悲，如“五弦琴”；《大方广佛华严经》说在宝多罗树中可以自然演出微妙音声，譬如七宝树中有种种乐器，仿佛是一个美音繁富的乐队。

三是象征教理的声音。也就是所谓法音，《诸法无行经》指出，树音声象征的法音有所谓空音、无相音、无作音、无生音、无所有音、无取相音。《大方广如来藏经》则把它分为佛声、法声、僧声、菩萨声、菩提声、根力觉分解脱等持等至之声、由宝树声。《大方广佛华严经》把树音声分为佛声、法声、比丘僧声、不退转菩萨声、菩提心声。最为准确地表达佛教思想的是《悲华经》上所谓树音声是“苦空”、“无我”、“无常”之声，这正是佛教义理中最重要而普遍的观念，树音声能够演说这样的道理，当然是宣教传法的方便，许多经典或者把这一观念更细致地表达为如来有相三昧发出的琴声，演说“苦空”、“无常”、“不净”、“无我”而远离三千大千世界（《大方便佛报恩经》，[东汉]失名译，《中华藏》22：595）。自然，所有这些音声树法音，其目的是令众生闻声得道。

水音声——

西方极乐净土世界，广大光明，和谐畅美，鸟语花香，宝树唱歌，流泉鸣琴。自然，在这音乐的乐园，不会少了水的歌唱，净宗二祖昙鸾作《往生论注》开示悟解佛心的法门，有“水功德”，八功德水出微妙音，譬如诸天百千伎乐，这些水音声也是法音慧雨，开神悦体，荡除心垢，给信众带来无限欢喜。

《观无量寿佛经疏》（[唐]善导集记）：

> 从“其声微妙”下至“诸佛相好者”已来，证明水有不可思议德，即有其二：一明宝水花间流注，微波相触即出妙声，声中皆说妙法；二明宝水上岸寻树枝条花果叶等，或上或下，中间相触，皆出妙声，声中皆说妙法。（《大正藏》37：265）

《佛说大乘无量寿庄严经》([宋]法贤译):

彼佛国土虽无大海，而有泉河处处交流，其水或阔十由旬、二十由旬、三十由旬，乃至百千由旬；深十二由旬。其水清净，具八功德，出微妙声，譬如百千万种音乐之声遍诸佛刹，一切众生闻者适悦，得大快乐。(《中华藏》64：509)

《佛说无量寿经》([三国·魏]康僧铠译):

微澜回流，转相灌注，安祥徐逝，不迟不疾，波扬无量自然妙声。随其所应莫不闻者，或闻佛声，或闻法声，或闻僧声，或寂静声，空无我声，大慈悲声，波罗密声，或十力无畏不共法声，诸通慧声，无所作声，不起灭声，无生忍声，乃至甘露灌顶众妙法声。如是等声，称其所闻，欢喜无量，随顺清净离欲寂灭身实之义。(《中华藏》9：597)

正如前文鸟音声、树音声一样，佛国世界的水音声也是深含法音教理而被净土宗人欢喜爱乐，水德清净柔和，水形无常多变，水声和谐悦耳，水量广大无边，在在皆暗合着佛教思想所追求的至高境界，所以，净宗人爱水爱莲，择林泉而住，是为必然。

《大宝积经》([唐]菩提流志译):

佛告阿难：彼极乐世界……其水清冷具八功德，睿流恒激出微妙音。譬如诸天百千伎乐，安乐世界其声普闻。有诸名花沿流而下，和风微动出种种香。……彼国人众，或时游览，同萃河滨。有不愿闻激流之响，虽获天耳，终竟不闻。或有愿闻，即时领悟百千万种喜爱之声：所谓佛法僧声、止息之声、无性声、波罗密声、十力四无所畏声、神通声、无作声、无生灭声、寂静声、边寂

静声、极寂静声、大慈大悲声、无生法忍声、灌顶受位声。得闻如是种种声已，获得广大爱乐欢悦。（《中华藏》8：552）

在西天净土，这种水音声，不仅是微妙美好的自然之乐，更是启迪智慧、修正正果的法药天音，"众生闻已，发清净心无诸分别，正直平等成熟善根，永不退于阿耨多罗三藐三菩提心。又彼佛刹其中生者，不闻地狱声、饿鬼声、畜生声、夜叉声、斗争声、恶口声、两舌声、杀生声、偷盗声、一切恶声。而彼众生，色相端严福德无量，智慧明了神通自在。"（《佛说大乘无量寿庄严经》，[宋]法贤译）《大阿弥陀经》（[宋]王日休校辑）认为如是等水音声一方面可以成就正直平等善根，永不退信；一方面可以出离地狱六道轮回苦厄，杜绝恶声；这样才能够抵达极乐世界。

（二）人类的音乐

在净土宗人的理想中，西方极乐世界岂止是鸟兽花草林木池沼皆演法音，美色美声山水香风皆是佛理的自然天堂，它一定还是净宗人自己的最后归宿和精神家园。所以，人类的音乐同样鸣响在这净土佛国。本文认为，这些人类的音乐可以大致分为：人间的世俗音、信徒的念佛音乐、寺庙的法事音乐。本文将后两类一并论述，其区别是，信徒的念佛音乐，参与者包括僧俗两类人，而寺庙的法事音乐则只是僧众自己的活动。

人间的世俗音乐——

佛教音乐神健闼婆本是人间靠卖艺为生的艺人，往往设乐求食自活，她们鼓节弦管，擅长杂技，其乐器有丝竹筝箫、管弦鼓磬，其音乐有散乐、歌唱和器乐。因为在城中闻香而来，故名"寻香"，又被称为"美音健闼婆王"或"天帝俗乐神"。剥开其神话的外衣，不难发现，这种后来在佛教壁画中飞天乐的美丽音乐神，其实正是民间音乐家，此一说的意义在于指出，佛教的音乐与民间的音乐，有深刻的关系。

首先，是人间的音乐乐器。从大量佛经和释论中，我们可以发现净土佛国的诸多乐器，虽然它们常常被绘上了神秘的色彩，却还是人间音乐生活的反映，如许多样的乐器正是民间音乐繁盛的写照，它们同时也被用在了佛国

的生活中。这些乐器主要有：箜篌、筚篥、笙、笛、箫、管、簧、琴、瑟、螺、磬、鼓、笳、钟、铃等。许多经典有对于乐器结构和功能、甚至声学原理的描述，《道行般若经》指出箜篌有木、有柱、有弦；《杂阿含经》指出琴有柄、有槽、有弦、有皮；《阿毗坛毗婆沙论》更发现歌唱原理无非是舌、齿、唇、腭、咽、喉等相触出声罢了；极可令今人注意的是，《成实论》竟然提出了声音是波的理论假设，表现出高超的音乐文化，殊可令人惊诧！

其次，是人间的音乐形式。许多经典描述佛国的音乐生活，但深观之还是民间音乐的形式，如《佛说长阿含经》([后秦]佛陀耶舍、竺佛念译)："其国常有十种声：贝声、鼓声、波罗声、歌声、舞声、吹声、象声、马声、车声、饮食戏笑声，"《中阿含经》([东晋]僧伽提婆译)："拘尸王城常有十二种声未曾断绝：象声、马声、车声、步声、吹螺声、鼓声、薄罗鼓声、伎鼓声、歌声、舞声、饮食声、惠施声。"《佛说狮子月佛本生经》记载了一种"那罗戏"，其实是人妆猴戏表演；《佛本行集》写到戏场中的杂技歌舞；《根本说一切有部毗奈耶》记载了庙会上的丰富戏剧演出；《生经》有木偶表演形式，其故事与中国史籍中汉高祖用木偶计平城脱围的典故极其相似。除去一些与音乐无关的，还是可见极多人间音乐活动的形式。

再次，是人间的音乐美学。有一比丘名叫二十亿耳，自修法本也甚勤苦，却还是漏心不得解脱。世尊如是为其演讲法音，以其在家时善能弹琴来喻法理：修行无漏应该是如弹琴不急不缓适得其中，极精进者犹如调戏，若懈怠者此堕邪见，取中最好。因为，内法之义好比调琴，处行中道乃成其果，执心调适道可得矣。此正是弹琴喻教，其理想在远离、独住、心无放逸，修行精勤，这也正是东方美学典型的特点。中国音乐美学中类似的思想不难发现，如儒家美学的以"中和"、"中声"为美，庄子美学的"心斋"、"丧我"，古琴美学的"和"、"静"、"清"、"远"等等，皆可比对思考。二十亿耳的故事在各种《阿含经》等许多经典中以小有不同的形式存在着，流传甚广，反映出佛教音乐思想的广泛影响。

信徒的念佛音乐——

寺庙的法事音乐——

净土宗念佛和法事音乐形式，最重要者有：念诵、转读、唱导、讲唱、赞呗等等，其由来甚古而相沿成习，在中国流传了数千年，产生出许多著名的音乐形式和僧人音乐家。就本宗来说，其传统极可继承，今人应该大力阐扬净土宗人美音演法、声闻得道的方便。

念诵——

持名念佛是净宗最为殊胜的法门，它极重口业，因此之故，自然也极重视声闻缘觉，《首楞严经·大势至菩萨念佛圆通章》要求信徒每天念诵楞严神咒。但是，怎样念诵才是好的、正确的？远公作《念佛三昧序》首倡的念佛三昧，提出了信徒念佛的思想要求："功高易进，念佛为先。察夫玄音之扣心，听则尘累每销，滞情融朗。"关键是《华严经》偈所说："宁受无量苦，得闻佛音声。不受一切乐，而不闻佛名。"《念佛三昧宝王论》（[唐]飞锡撰）则提出了五种念佛声音方面的义理，其原则是"喧静两全，止观双运"：

> 夫辟散之要，要存于声。声之不厉，心窃窃然、飘飘然无定声之厉也，拔茅连茹，乘策其后，毕命一对，长谢百忧，其义一也。近而取之，声光所及，万祸冰销，功德丛林，千山松茂，其义二也。远而说之，金容荧煌以散形，宝花淅沥而雨空，若指诸掌，若声至焉，其义三也。如牵木石，重而不前，洪音发号，飘然轻举，其义是也。与魔军相战，旗鼓相望，用声律于戎轩，以定破于强敌，其义五也。
>
> （《大正藏》47：139—140）

所谓净土五会念佛，其方法与时辰、声音、字义、心念等密切有关，四时念诵不同（晨朝、日午、黄昏、夜半），持珠相异（如来部用菩提子、金刚部用金刚子、实部用实珠、莲花部用莲子）。一般是：早晨用洒腊音韵，中午用中音，晚上用破音，中夜用第五音韵。或者是音声念诵、金刚念诵（合口动舌默诵）、三摩地念诵（心念是也）、真实念诵（如字义修行是也）。（《金刚顶瑜伽中略出念诵经》，[唐]金刚智译，《中华藏》23:729—730）具体的五会念佛强调所谓"声

势”，有“缓念”（点大尽长）和“急念”（点小尽短），根据《净土五会念佛略法事仪赞》（[唐]法照述）所说，即是一句“南无阿弥陀佛”，也有不同念法：

第一会平声缓念，南无阿弥陀佛；
第二会平上声缓念，南无阿弥陀佛；
第三会非缓非急念，南无阿弥陀佛；
第四会渐急念，南无阿弥陀佛；
第五会四字转急念，阿弥陀佛；

而他的五会念佛仪赞，是依照《无量寿经》，不仅声调有要求，其文词也很入声闻藏法门，以下念佛声仪可见一唱众和的形式，括号中即是众合唱声：

第一会时平声入（弥陀佛），第二极妙演清音（弥陀佛弥陀佛），
第三盘旋如奏乐（弥陀佛），第四要期用力吟（弥陀佛弥陀佛），
第五高声唯速念（弥陀佛），闻此五会悟无生（弥陀佛弥陀佛）。
一到西方受快乐（弥陀佛），永不轮回入苦坑（弥陀佛弥陀佛）。
发心念佛事须坚（弥陀佛），临终决定上金船（弥陀佛弥陀佛）。
回愿众生皆得住（弥陀佛），直向西方坐宝莲（弥陀佛弥陀佛）。
西方世界实为精（弥陀佛），彼土众生不可轻（弥陀佛弥陀佛）。
依戒持花供养佛（弥陀佛），还来本国饭经行（弥陀佛弥陀佛）。
发心念佛度群生（弥陀佛），愿此五会广流行（弥陀佛弥陀佛）。
六道三涂皆摄取（弥陀佛），莲花会里著真名（弥陀佛弥陀佛）。

（《大正藏》47：477）

程序和方法要求，则须威仪整齐，端坐合掌，专心观佛，齐声齐合，切不得笑，更不能左右顾视心情不专。还要选一懂得经赞法事次第者为座主，一知香火打磬懂得音乐的人为副座，众人同声唱赞。其念诵曲目有先后安排程序。如座道场时，《弥陀经》和《观经》是一坐一启；先唱《散花乐》，是

一坐一句；诸《宝鸟》、《相好》、《维摩》、《五会》、大小《般若》、《般若涅槃》等赞是一坐两句，为声打磬，《维摩》以后诸经赞必须以第三会念佛和之；然后是《净土宗》、《六根赞》、《西方乐》、《出家乐》、《礼赞》等，并四句为准；接下来的《道场乐》要求高声唱诵，并以第三会念阿弥陀佛三百声；最后是唱《西方礼赞》和《天台回向发愿文》。严格地来说，念诵还不是音乐和歌唱，但它具备“长言”的性质，是音乐旋律的种子，对于佛教音乐有重要价值，对于净宗更是根本的信愿法门，不能不给以相当的注意。

转读——

按［梁］慧皎的看法，中国佛教所谓“转读”，其实即是咏经，它不同于“歌赞”。简单地说，“转读”是结合中国语言乃至方言声调的拉长咏诵，即古之“长言”，还不具备音乐旋律的特点，而“歌赞”是可以韵入管弦的旋律，即是真正的音乐，称为“梵呗”。所谓“转读”之“转”，是针对经中印度梵语咏为华言汉语而说的。对此有所了解之后，不难发现，净宗人当然有自己非常富有地方特点的转读，所幸历史记载可以为此证明：

《高僧传》（［南朝·梁］慧皎撰）记载了一位张姓浔阳柴桑僧释道慧，“年二十四出家，止庐山寺。素行清贞，博涉经典。特秉自然之声，故偏好转读。发响含奇，制无定准，条章折句，绮丽分明。”此僧后来名重京师，其弹指唱萨之声，为一时奇葩。道慧所处时代，正是远公在东林结莲社大倡净宗的时期，那个时期的九江话是何声调已经很难稽考了，但总可以认为，此僧所转读的汉语方言是当时的浔阳柴桑地方声调，《高僧传》所记“庐山寺”是否就是东林寺？虽不得而知，但总与莲社左近，因此其转读可以认为是带地方特点的，此说不至去真实太远。按［梁］慧皎《高僧传》历代转读经师的事迹，中国佛教转读的声调特点是：声音高远清澈，能够坚持很长时间。（如帛法桥可以“经声传达数里许，诵经数十万言”；释宗智“声至清而爽快，梵响干云”；释慧实和释道诠“甚丰声而高调”；释昙志“有高亮之声”。）风格哀婉声韵谐畅，情感真挚丰沛动人。（释昙冯“每梵音一吐，辙鸟马悲鸣，行途驻足”；释法朗“声韵谐畅，任纵而起”，“旁人观者，视听皆失”；释慧念“少气调，殊有细美”。）各有个性制无定准，不拘一格的多样性。（释

道朗捉调小缓；法忍好存击切；智欣善能侧调；慧光喜骋飞声。）

唱导——

所谓“唱导”，是宣唱法理开导众生的一种宣传佛教义理的形式。据《高僧传》的记载，庐山远公是当时最著名的唱导大师，其唱导原则和方法影响了许多高僧。他在对信徒进行启悟开导时，往往先明三世因果，辩明本宗大意，杂序因缘，旁引譬喻，有很好的效果。可以说，净土宗的唱导，是历史上最好的宣教开悟形式，其原则和方法很值得今天净宗人继承。古代佛教音乐思想为唱导提出了一套原则，慧皎《高僧传》有详细讨论：

首先是强调声、辩、才、博四端。因为非声无以警众，非辩无以适时，非才无言可采，非博则语无依据。它们各有所用，所谓声韵钟鼓，四众惊心，是声之用；辞吐后发，适会无差，是辩之用；绮制雕华，文藻横逸，是才之用；商榷推论，采撮书史，是博之用。如此，历史上许多唱导师同时也是大文学家、思想家、大诗人和音乐家，就一点也不奇怪了。

其次是注意因人开导、恳切感人。对出家五众，主要讲无常和忏悔；对帝王长者，主要讲世俗的典故；对一般凡庶，主要讲平常之见闻；对山民野老，则指陈身边罪目。真可谓知时知众，此虽不是佛道宗镜至崇之本，也因为悟俗而得到很高评价。许多古代典故、传说、神话和民间文学，乃至佛教本生故事和应化神迹得以流传到今天，与此有很大关系。

再次是强化气氛环境，心理影响。傍晚时分，唱导现场要香烟不起，灯火消停，安静无喧，四众专心，唱导者慷慨陈词，辩出无穷。谈无常地狱，令人战栗恐怖；讲古今因果，如见往业现报；说怡乐哀感，可叫人情畅泪洒；到下半夜，则言星河易转，胜迹难留，人生苦短，佛道悠长，造成一种合众倾心，举堂恻怆，弹指感慨，人人唱佛的效果。

中国佛教的唱导，有十分多样的音乐风格。自陈思王渔山制梵以来，唱导华化是为必然。以声揉文，声以地别，自然会形成不同声调旋律，所谓“地分郑魏，声亦参差”、“关中江表，巨细天隔”。古代佛教音乐家认识到，江浙吴越，其唱导风格以纤婉为工；燕赵秦冀，其唱导风格音词雄远。在本文作者居住地左近之西安古兴善寺，唐僧道英的声梵十分驰名，据说其“喉

嗓壮伟，词气雄远"，"声调凌凌，高超众外"，此寺还不止其一人，其他善唱大师甚至"四远所闻，无不惊仰"。中国佛教的唱导，产生了许多出色的唱导师。释道照，披览群典，以宣唱为业，音吐嘹亮，言不孤发；释昙颖，性恭俭，唯以善诱为先，故属意宣唱，天然独绝；释慧琚，尤善唱导，出语成章，罄无不妙；释昙宗，唱说之功，独步当世；释慧重，专当唱说，言不经营，应时若泄…… 可以说，后世所有的唱导技术和方法，都是净宗祖师远公的法嗣，是其唱导原则的继承者、发扬者、光大者。如此也可知，净土一宗对中国佛教音乐的重大影响和价值。

讲唱——

据说自远公驻庐山东林寺，即创僧讲和俗讲两种制度，直到唐代，仍然如此。俗讲主要是针对世俗大众，僧讲则主要是寺僧自己的活动，它们的内容和深浅自然也有区别，但都是一种说唱音乐形式，目的是以宣传信众、凝聚人心。

讲唱包括"赞"和"呗"两种人声以及"乐器伴奏"，是后世民间说唱音乐的滥觞。唐道世编《法苑珠林》对此有所分别，"赞"，是散文的韵读，所谓"从文以结音"；而"呗"，则是诗句的歌唱，所谓"短偈以流颂"。因此，历史上净土宗的讲唱文多十分长大，有散有韵，文词精美，许多文学大家和诗人作有这类宗教作品，如李太白、白居易、苏东坡和一些大德高僧。兹举一例以见一斑。

《乐邦文类》（宋宗晓编）卷二《金银泥画净土变相赞》（翰林李白）：

> 我闻金方之西，日没之所去中华十万亿刹，有极乐世界焉。彼国之佛，身长六十万亿恒沙由旬。眉间白毫，向右婉转，如五须弥山。目光青白，若四大海水。端坐说法，湛然长存。沼明金沙，岸列珍树。栏楯弥覆，罗网周张。砗磲琉璃，为楼殿之饰；玻璃玛瑙，耀阶砌之荣。皆诸佛所证，无虚言者。金银泥画，西方净土变相，盖冯翊郡秦夫人，奉为亡夫湖州刺史韦公之所建也。夫人蕴冰玉之清，敷圣善之训。以伉俪义大，希拯拔于幽途；父子恩深，

明重修于景福。暂舍珍物，精求名工，图金创瑞，绘银设像。八法功得，波动青莲之池。七宝香花，光映黄金之地。清风所拂，如生五音。百千妙乐，咸疑动作。若已发愿未及发愿，若已当生未及当生，精念七日，必生其国。功得罔极，酌而难名。赞曰：

向西日没处，遥瞻大悲颜。目净碧海水，身光紫金山。
勤念必往生，是故称极乐。珠网珍宝树，天花散香阁。
图画了在眼，愿托彼道扬。以此功得海，冥佑为舟梁。
八十亿劫罪，如风扫轻霜。庶观无量寿，长放玉毫光。

（《大正藏》47：179）

唐代大诗人李白此一讲唱文，未见进入文学史，但在佛教音乐史上却是应该记一笔的。这是典型的赞呗形式，其文是赞，而其赞却是呗。此作散韵兼有，辞句端美；文可韵读，诗能歌唱；事叙缘由，歌尽情感。正是唐代净土宗人最好的讲唱文本，其形式值得我们学习继承。

（三）哲学的音乐

佛教所谓哲学的音乐，是一种深含教理，能够启迪信众的象征的音乐，虽然它无声色视听，却比耳听之乐更为广大无限、壮伟深刻。《文子》说，耳听在皮肤，心听在肌肉，神听在骨髓，无疑，哲学的音乐是在超越的层面才能够听见的神听之乐。而所谓哲学的音乐，也是世界所有古老文化中能够发现的普遍现象，譬如古代希腊人，有所谓“诸天音乐”，以为天体星球皆在歌唱，体现出宇宙的和谐；又譬如古代中国人，认为“大乐与天地同和”，以为天道－人文－乐理有同构的原理；再譬如古代印度人，把音乐的最高境界理解为“空寂”，其不发声处却不是今天人所谓“休止”，而是最为深刻的世界本相。因此，佛教、尤其是中国佛教净土宗之音乐旨趣，当然不可能远离此一思想，而把音乐的唱奏作为了最能表达佛陀教理教法的方便法门。

1. 以“空”为本的音乐。佛陀本人是出色的音乐哲学家，上文所有的净土宗音乐思想，其实都是世尊本人思想的演说罢了。《根本说一切有部毗奈耶杂事》（[唐]义净译，卷三十七）讲了这样一个故事：一名“善爱”的

音乐神，极擅音乐而自持骄慢，沉溺于作乐欢戏，情生爱着。世尊欲为其演音说法而与之比赛乐器演奏："佛即对彼共弹箜篌。佛断一弦，彼亦断一，然二音声并无缺处。佛又断二，彼亦断二，然其音韵一种相似。佛又断三断四，彼亦如是。乃至各留一弦，然音声不异。佛便总断，彼亦断之。佛于空中张手弹击，然其雅韵倍胜于常，彼便不能。"于是降伏傲慢，深生敬仰，世尊以声闻说法令得开悟。这一故事自然有神话成分，但是其表达的思想却是真实的，即存在一种以"空"为本的哲学的音乐，而这与佛教哲学完全契合。

2. 以"教"为体的音乐。佛教可以说是空教，佛陀即是空王，因此，无色相而即有即逝、不可见而即实即虚、难以住而不去不来的声闻现象，就是最能够表现诸法空相而无自性的最佳象征物，仿佛东晋著名的佛教思想家僧肇的"不真空"和"物不迁"一类事物，音乐也如万物诸法，不过是因缘和合而生罢了。不仅乐器是伪物，因为没有因缘条件如人的鼓动则不能发声，从而失去其作为乐器的本性；而且音乐也是虚无，因为它不知从何处来向何处去，它不迁不住即迁即住，不在空间中也不在时间里，是无自性的东西，音乐所以是佛法的声闻藏。故经典中不反对美音、好声这些色相的东西就很好理解了，因为佛教徒知道，"譬如箜篌以因缘故有弦有柱，有人鼓之音声来往，音声断时亦无来往，是声出时亦无从来，灭亦无所至，欲知佛身亦复如是。"（《放光般若经》[西晋]无罗叉译，《中华藏》7：276）所以音乐不仅不是要回避的色相欲望，而正是演说佛陀教理的方便法门，明白音乐是即色即空、即空即色的东西，也就可以声闻悟道了。

3. 以"喻"为用的音乐。按前文有自然的音乐、人类的音乐、哲学的音乐三分法，而无论哪一种音声，都是可以喻道的法藏。所有的声音现象，都有其可以喻佛、喻法、喻僧、喻教、喻理的作用。净土宗的音乐思想中，以喻为用，要有两种：一是"物喻"，即认为能够发出声音的百千万类自然的事物和人类创造的器具如乐器等，皆可喻佛理大道。鸟音声、树音声、水音声乃至象马牛羊猪鸭鸡鹅等等音声，都不离佛道；琴瑟笙笛、钟磬管弦乃至歌赞梵呗、念佛讲唱等等音声，也都不离佛道。二是"法喻"，即认为诸佛菩萨说法的音声，众僧念佛的音声，寺庙敬佛礼赞的音声等等，皆是法音慧雨，

此种法喻之声，即是上文所谓哲学的音乐。此正所谓“香积世界，餐香饭而三昧显；极乐佛国，听风柯而正念成。”丝竹传心，声闻得道，净土宗人深知个中道理。

三、净土宗的音乐哲学

综观净土宗的音乐活动史实和音乐思想记载，我们现在可以来总结本宗的音乐哲学了。一般来说，佛教音乐哲学最根本的问题是：音乐之本为何？音乐之体为何？音乐之用为何？这也就包括了音乐哲学的基本内容。

1. 按上文所论，净土宗有以“空”为本的音乐思想。《大树紧那罗王所问经》（[后秦]鸠摩罗什译）卷一有天冠菩萨与音乐神紧那罗王的对话，讨论了一个对于音乐哲学来说非常重要的问题，即音声究从何出？是从身出、从心出？还是从思维出、虚空出？也即是音乐之所本的大问题。紧那罗王的回答是：

> 善男子，是故当知一切音声从虚空出，当知是声即虚空性，闻已便灭，若其灭已同空性住，是故诸法若说不说同虚空性，是故应当不舍空性际，若音声分诸法亦耳。若以音声有所说法，而是诸法于音声中求不可得，音声于法求亦叵得。善男子，是故说言，一切诸法不可言说，但以音声名为言说。当知言说为无所说，又以音声名为言说，然是音声本无住处，若无住处则无坚实，则名为实，若其是实则不可坏，若不可坏则无有起，若无有起则无有灭，若无有灭是名清净，若是清净是则白净，若是白净是则无垢，若是无垢是则光明，若是光明则是心性……
>
> （《中华藏》16：464—465）

正如同许多经典所说，乐器音声如箜篌“彼声本无有自性”、吹贝“彼声自性本来空”、击鼓“彼声音响本来空”，歌唱“不离喉嗓气激振触”，在

在皆是缘觉性空之物。以此可见，佛教音乐哲学的音乐空本体论，是说音声无有自性，乃是因缘和合而成，条件有则音乐存，条件无则声音灭，乐器、喉嗓、丝弦，树叶、水流、风雨，再再都离不开虚体中空的物理条件、人类的操作活动、自然的动力振触和空气的震动，否则就没有声音，也没有音乐。音乐的深刻哲学性质告诉我们，它听起来在动，实无有动，没有发生物理位移和空间距离的变化；觉得它在流，实无有流，没有发生动作的速度和位置的差异；听闻了而不住相，确实你真实的听见了声音，但是却没有物理的形象，不能执著；看见了演奏歌唱，却不等于抓住了声音实体，难以把捉，这也即是所谓现象有与自性空，它们的关系是假有与实相的关系。音乐纯在人的观念世界存在，音乐是一个观念的事实，音乐唯识，如同万法唯识。佛教“空”的观念即是佛教音乐的本体，它的性质和功能，都出自此一空本体。

2. 如同前文所论，净土宗有以“教”为体的音乐观，也就是以音乐为教理教规的物质载体。《汉语佛经中的音乐史料·原始佛教的音乐及其在中国的影响（代序）》（王昆吾、何剑平编著，巴蜀书社，2001年成都）说：“为确定自己的本质存在形式，佛教曾讨论过一个何为教体的问题。各家意见不同，归纳起来是‘十种教体’。其中第一种是‘音声语言体’，第二种是名句文义体。”本文认为，所谓“音声语言体”，是以声闻和法为教理教规的载体，声闻包括了人类的音乐和自然的声音，说法包括了佛陀的说教传法和僧人的转读念经，关涉人类言语，它们都是以人类“听”的功能为接受途径的；而所谓“名句文义体”，则是以文字形式承载的教理教规，包括经书和律、论，是以人类“看”的功能为接受途径的。当然，“音声语言体”是与本文有密切关系的，音乐和音声的自然本性暗合着佛教的哲学。

3. 同样，净土宗人考虑音乐问题是以“喻”为用的，音乐的象征论是其基本的理论。譬如音声无相，故可喻佛理，象征“空”的佛教哲学；乐器虚伪，故可喻万物，象征因缘和合方生；美音演法，故可知去欲存道，象征“寂”的教律教规；声闻悟道，故应该旋律近人，象征世尊说法演音；地狱恶声，可喻六道轮回，象征娑婆世界苦厄众生；三昧天音，是喻西方极乐世界，象征往生净土的召唤。总之，无论是所谓“物喻”，还是所谓“法喻”，都是在

音乐象征论的基础上进行的宗教思维，其根本出发点是宣传佛法收拾人心，广设方便善结因缘。

结　　语

太初有道。太初有言。太初有为。

道，既是道行、道路、道理，也是言说、言语、言论，故无论中外，最古老的智慧，总是说出来的，所以，佛陀的言教称为大法，“如是我闻”是许多经典的开头语，言如是成为承载佛法的教体；

言，既是言说、言语、言论，也是声音、音乐、乐器，汉语中言、音二字可以通假，也把小笙谓之言，故无论中外，最重要的思想，总是听到的真理，所以，自然的和人类的音声如是成为教藏；

为，既是看得见的动作，也是无形的声音；

看是分别，故可给我们物理的世界，听是感悟，所以包含着哲学的启迪，净宗的往生，是一种精神的行为。古谚云，舜目重瞳，禹耳三漏。是说，圣王舜的眼睛有两个瞳仁，禹的耳朵有三个孔洞，于是我们知道，所谓圣人，不过是更能够看人之所不见，听人之所不闻罢了，君不见繁体的“圣”字，是一个大耳朵、大嘴巴的人吗？

佛陀是圣人，他看见了，听到了，所以称为释迦族的牟尼，牟尼就是圣人的意思。于是我理解，净宗人强调声闻得道美音演法，是在引领众生转凡趣圣啊！

你听见了西天佛国的真理之声吗？

说明：

1. 本文所引资料，大多是得自王昆吾、何剑平编著之《汉文佛经中的音乐史料》一书，部分观点亦与此书有关。

2. 本文写作中，还参考了《中华藏》电子版，《大正藏》电子版，上海佛学书社敬印之《净土五经疏解》等经典。

3. 在音乐哲学美学观点上，还参考了蔡仲德先生《中国音乐美学史》、罗艺峰《音乐美学论集》等著作。

4. 在结文前后，曾得益于东林寺大安法师所赠许多经书，他的法言慧语对本人有很大启悟；在与西北大学佛教文化史专家张弘教授的交往中，亦有不少佛学方面的收获。

以上所征引、所得益者，皆一并致谢！

（原载《音乐艺术》，2005年第1—2期）

中国音乐的线性思维

田 青

音乐是一种思维。由于地理环境、社会背景、经济发展的差异，每一个民族都历史地形成了自己固有的思维性格和思维方式。与以复音音乐为代表的西方音乐不同，主要是单音音乐的中国传统音乐，体现着一种独特的线性思维。有一种意见认为，中国音乐的"单音性"，是中国音乐"落后"的标志，而西方音乐之所以"先进"，主要是由于西方音乐多声的传统。也许，在生物学领域里，复杂意味着进化途程中较为领先的地位，而简单则不免总带些"落后"的嫌疑。但是，在美学的领域里，这样的理论却不是总能讲通的。

那么，应当怎样看待东、西方音乐在美学层次上的异同呢？在得出结论之前，应当首先回顾一下中国传统音乐与西方音乐各自走过的不同道路。

一、宗教与音乐的二重"赋格"

恩格斯在《反杜林论》中指出：人的思维与意识，"是在他们的环境中

作者简介：田青（1948—），男。

并且和这个环境一起发展起来的”。他在《自然辩证法》中进一步指出：思维，“是一种历史的产物”。

音乐思维，是各民族不同环境、不同历史的产物。中国传统的音乐思维——线性思维，以及对音乐的本质与功能的认识、审美标准、审美习惯、创作规律等等，是华夏民族特定环境与悠久历史的独特产物。

复音音乐在欧洲产生并发展壮大，不是偶然的，它是欧洲诸民族特定环境与历史的相应产物。

我们先把目光转向西方，在天主教初期，教堂内的歌唱只限人声。歌唱，也仅有单声部。一直到9世纪“奥伽农”出现，欧洲才步入复音音乐时期。13世纪，欧洲复音音乐脱离试验性阶段，而进入了“古艺术时期”。对这一时期复音音乐贡献最大的，当推法国的天主教修士们。13世纪末，对位法的名称“Punctus contra punctum”正式出现。当时，对位艺术的中心由里摩日的圣玛夏尔修道院转到巴黎圣母院。巴黎圣母院的司乐雷翁南（Leonin）及他的继承人裴劳定（Perotin）等人，都是对复音音乐做出过贡献的著名宗教音乐家。

14世纪，欧洲音乐进入所谓“新艺术时期”。提出“新艺术”这一概念和口号的是法国主教维特利（Philippe de vitry 1291—1361），他的主张，曾得到巴黎苏邦尼修道院院长约翰·迪·姆利斯的拥护。而“新艺术”在法国的代表，则是玛舒（Guillaume de Machaut），他所作的四声部“弥撒”，是最早的复音音乐的弥撒。玛舒逝世时的职务，是莱姆教区的神父。法国音乐艺术的复调手法更为自由，同时，意大利的新艺术音乐亦蓬勃发展，意大利新艺术的代表人物是佛罗伦萨圣劳伦佐教堂的琴师兰狄尼（Fvancesco Landini），他所使用的将导音下行到六度音然后再解决到主音的终止式，被称为“兰狄尼终止”。

15世纪，尼德兰乐派的作曲家们把对位艺术发展到了一个高峰，当时对音乐的发展起了最大作用的组织，是教堂唱诗班的训练所。罗马教皇的唱诗班，就是最著名的，其中包括许多法国和尼德兰的宗教音乐家。除了教会，各个公国的王侯们，也拥有自己的唱诗班，因为王侯们的宫廷内都设有

教堂。16世纪，被当时的人们称为“音乐之王”的宗教音乐大师帕勒斯特里那（Giovanni Pierluigi da Palestrina）开始了他伟大的工作，他继承了以往宗教音乐家们所遗留的复音音乐的全部财产，把宗教音乐推向了一个辉煌的时代，他的大量优秀的复音音乐作品，至今仍令人赞叹。

16世纪，基督教诞生。宗教改革家马丁·路德（Martin Luther）本人便是宗教音乐的改革家。新教的音乐继承了天主教的大部分弥撒曲和经文歌，用德文赞美诗代替了拉丁文歌词。新教的圣咏合唱（Chorale），在与旧教格利高利圣咏对抗的同时，继续发展了复音音乐。从此之后，音乐艺术在全欧洲蓬勃发展，文艺复兴的浪潮，为西方复音音乐的攀峰凌顶，廓清了道路、注进了巨大的活力。

17世纪，德国人沃克梅斯特在西方首先提出“十二平均律”的理论，与早他一百年中国的伟大律学家朱载堉提出“新法密律”（即十二平均律）而被束之高阁的结果不同，被誉为西方“音乐之父”的巴赫把这一理论完美地应用到音乐实践中，呈献给人类一部辉煌的复音音乐的杰作——《平均律钢琴曲集》。在这部钢琴曲集的48首套曲中，巴赫竖起了西方复音音乐的丰碑。巴赫之后，“复调音乐”开始衰落，然而，继之而起的“主调音乐”，正是复调音乐高度发展的结果。

笔者极简略地列举上述事实的目的，主要在于提醒读者注意到这样一个事实：即西方复音音乐的产生和发展，在很大程度上是宗教影响下的结果。另外，我们也并不否认欧洲音乐中“俗乐”的地位，诸如民歌、游吟歌曲、乃至非宗教题材的歌剧音乐等等。但是，我们必须承认，假如没有天主教与基督教，欧洲音乐，将绝不会是现在这个样子。

从9世纪欧洲复音音乐初萌直到古典主义式微、浪漫主义兴起、伟大的贝多芬第一个开始“自由职业者”的创作生活，这漫长的几百年中（这几百年，正是欧洲复音音乐从诞生到滥觞的时间），是教会养育了几乎所有的欧洲音乐家。教堂，像是音乐家的摇篮，许许多多大音乐家，都是从“唱诗班”起步而踏上音乐之途的。

宗教的思想与宗教活动的需要，限定、造成了欧洲音乐的内容与形式。

复音音乐（比如弥撒曲）所造成的复杂、崇高、神圣、庄严的效果，便是天主教的要求与需要。一方面，宗教提出要求，音乐来适应它，另一方面，音乐与美术一样，又是宗教得力的宣传工具。在把人们吸引进教堂这件事上，很难说是《圣经》的作用更大，还是西斯庭教堂的天顶壁画与管风琴辉煌音响的作用更大。从弥撒曲到赞美诗、到安魂曲、到追思曲、到清唱剧、到康塔塔，这就是欧洲复音音乐在声乐领域内所走过的路。宗教与音乐，好像是一首"赋格"里的"主题"与"对题"，亦步亦趋，交错纠缠，密不可分。

当然，宗教的影响虽然巨大，却远不是全部。在欧洲产生复音音乐并使之发展成熟，还有着其他方面的重要原因。地理环境、社会背景及特定的思维方式、思维习惯、民族性格乃至生产方式，种种因素交织在一起，才结成复音音乐背后的整块幕布。

地理环境的影响无疑不容忽视。

欧洲文明的滥觞地是希腊。贫瘠的大地把贫穷作为礼物奉送给刚出世的希腊，使希腊人不得不把眼光投向大海。在征服海洋、向东方索取物质财富与精神财富的同时，希腊人发展了扩张性的性格，锻炼了冒险精神，推动了商品经济的发展。在这样一种环境下，"个体性自由的原则进入了希腊人心中"[①]，也就不奇怪了。这种"个体性自由的原则"成了欧洲文明和欧洲精神的支柱。甚至在黑暗的中世纪，在严酷的天主教审判"异教徒"的法庭上，这种精神也没有屈服。古希腊奴隶制国家的"民主政治"虽然仅仅是奴隶主和自由人的"民主"，但是，与中国独裁政治的"天子"、"皇帝"不同，"在雅典没有总揽执行权力的最高官员"[②]。当欧洲各国先后进入封建制之后，也与中国封建社会的"大一统"的中央集权封建制不同，大大小小的公国星罗棋布，使得欧洲在上千年的历史中，除了罗马教廷的权威一度在精神上"统一"了欧洲而外，使欧洲始终处在一个"多中心即无中心"的政治环境下。

---

① 黑格尔：《哲学史讲演录》第一卷。

② 《马克思恩格斯选集》第四卷。

因此，这种“个体性自由的原则”加上政治上的多中心，不能不说是产生并发展复音音乐的深层背景。假如我们可以用音乐术语来比拟政治的话，那么，我们可以把欧洲的各个国家看成一个个独立的声部，把天主教（基督教）看成使这些声部结构成“织体”的“对位法”，把欧洲的整个文明，看成一部异音并作、繁复错综的复调音乐。

现在，该谈到复音音乐的最高形式——交响音乐的诞生与发展了。交响曲（Symphony）的名称源出于希腊语，原意是“一齐响”。规范化了的交响曲体裁，是由17世纪末意大利歌剧序曲演变而成的。18世纪中、后期，交响曲逐渐脱离歌剧而独立并陆续出现许多开拓性的作曲家，如施塔密茨父子等等。18、19世纪之交，维也纳古典乐派的作曲家们，像一个巨大的星座，灿然出现在欧洲音乐的天穹之上，海顿、莫扎特、贝多芬等人，在交响曲这一体裁中，淋漓尽致、完美充分地表达了他们宏伟瑰丽的乐思，使交响曲这一形式，成为人类艺术思维的杰作。

交响曲的产生、发展，以及与之相适应的物质表现手段——管弦乐队的形成、发展，是与欧洲资本主义的产生、发展同步的。资本主义初期那种狂飙式的、横扫腐朽的封建专制制度的政治运动，不仅使欧洲统治者们的一顶顶王冠落地，而且进一步使“个体性自由的原则”充分发挥，在“自由、平等、博爱”的大旗下，为复音音乐的充分发展，为音乐思维的解放与高度成熟，提供了精神上的巨大动力。同时，大工业的建立、科学技术的飞速前进，一句话，解放了的生产力与新的生产方式，又为这空前的音乐思维的成果，提供了物质上再现的可能。正是在资本主义大工业的前提下，才出现了现代的管弦乐队。

综上所述，我们可以明白复音音乐在欧洲产生与发展的主要原因，那就是：1. 自然环境造成的开放性性格与“个体性自由原则”在精神上的确立。2. 天主教（基督教）所提出的美学要求。3. 与多声部的复音音乐相对应的多中心的政权体制。4. 资本主义大工业的发展。其中最重要、最直接的因素，是宗教的影响与要求。那么，中国呢？

二、在中国传统音乐之上
——线性思维的哲学背景与政治背景

中国的情况与欧洲很不一样。首先，中国自进入阶级社会，便从来没有过古希腊式的“民主政治”。从周代开始，“普天之下，莫非王土，率土之滨，莫非王臣”的思想便正式提出，成为中国古代政治思想的始终不变的核心。从秦统一六国，建立起中国历史上第一个中央集权的封建制帝国之后，近两千年间，无论是内部的战乱还是外族的入侵，也无论是改朝换代，还是江山易手，“合久必分，分久必合”，统一的政权，毕竟是中国古代史上最主要的、有连续性的政权形式。这和欧洲因长时期存在许多中、小国家而产生的观念绝不会一样。从面积上看，中国仅略小于欧洲，但从公元前221年以来，中国便基本上是一个国家，这不能不说是中国文化，包括中国传统音乐的重要背景。当然，这种政治上一贯的、长期的“主统一，反分裂”的倾向在多大程度上渗入了音乐领域，以至成为一种强有力的观念，最终限制了中国多声音乐的发展，还不好肯定地回答。但是，假如我们把中国这种“大一统”的国家体制和君主至上的思想结合起来看，便不难发现这种影响的实例。比如，中国儒家便把五声音阶中的每一个音名与政治人事联系起来，认为“宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物”，五音有尊卑，不能相叠相混，这种违反音乐本身规律的思想一直到宋代仍被某些正统儒家视为真理。宋代大儒朱熹认为“琴家最取《广陵散》操，以某观之，其声最不和平，有臣凌君之意。”[①]他之所以认为《广陵散》“有臣凌君之意”，除了乐曲本身“纷披灿烂，戈矛纵横”、“佛郁慷慨”的气势以及传说此曲的内容与聂政刺韩的故事有关而外，还在于此曲的定弦法是慢二弦，使宫弦与商弦同度，[②]这便是朱熹所谓的“臣凌

---

① 《琴书大全》引《紫阳琴书》。

② 七弦琴调弦法，即“慢商调”。所谓“慢”，即将弦松到所要的紧张度，使其音降低。

君”，在他看来，这是万万不可以的。似乎音乐上某两个音音程的升高大二度或降低大二度，便可以影响到政治，影响到至高无上的君权。在这样的背景下，使音在几个声部中重叠、穿插、交错，那简直便是有“叛逆”之嫌了。

中国，虽然没有欧洲天主教那样曾凌驾在王权之上的统一宗教，但中国的儒家、道家以及中国佛教，却也像欧洲的天主教对欧洲音乐一样，强烈地影响了中国音乐的进程。

先看儒家，因为自汉代“罢黜百家，独尊儒术”之后，儒家思想始终是中国占统治地位的正统思想。首先，儒家提出“礼乐”的口号，把音乐与政治、伦理道德、氏族宗法制度的礼仪紧密地结合起来，使艺术服从于政治，等同于政治。孔子虽然本身便是音乐家，有着弹琴、唱歌、击筑、作曲等等多方面的音乐实践，但可惜的是，他眼中的音乐，却不是单纯的艺术，而是个人修身立世的根本，齐家治国平天下的要策。他说：“安上治民，莫善于礼；移风易俗，莫善于乐。”[①]他曾经诘问：“礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉？”[②]那么，音乐不是“钟鼓”，应该是什么呢？孔子说：“歌乐者，仁之和也。”[③]音乐的任务与功能，应该是教化人民、安定社会秩序的工具，是社会伦理道德的一部分。他还说：“名不正，则言不顺，言不顺，则事不成；事不成，则礼乐不兴，礼乐不兴，则刑罚不中；刑罚不中，则民无所措手足。”[④]他虽然认为音乐是完善人格的最高修养：“兴于诗，立于礼，成于乐。”[⑤]但是，这修养的目的，却不是为了能够欣赏艺术，而只为了“君子学道则爱人，小人学道则易使也。”[⑥]因此，他虽然也曾赞叹关雎之乱是“洋洋乎盈耳哉”，但他更主要、更一贯的核心思想，却是主张音乐不要复杂，所谓

---

①《考经·广要道》。
②《论语》。
③《孔子家语·儒行》。
④《论语》。
⑤《论语》。
⑥《论语》。

"大乐必易，大礼必简。"他之所以喜欢《诗经》中的歌曲，也主要是因为"诗三百，一言以蔽之，曰：思无邪。"[①]他之所以欣赏《关雎》，恐怕也更多地是因为其内容的"乐而不淫，哀而不伤"。一般说来，他不喜欢气氛热烈的乐舞，因此认为中和之致的《韶乐》才是"尽美矣，又尽善也"；而认为"发扬蹈厉"的《武》是"尽美矣，未尽善也"[②]。

孔子的音乐思想，被他之后的儒者们发挥、阐释、继承，逐渐形成了一个体系。这个体系的思想，被详尽地阐述在荀子的《乐论》和据传系公孙尼子著、但极可能系汉代人编纂的《乐记》中。表面上看，儒家似乎非常重视音乐的作用，但是，他们却不让音乐沿着自身发展的道路向前迈进，而只是把音乐作为"礼"的附庸。儒家所提倡的"礼乐"，实际上是把"礼"与"乐"当成统治方法的两个侧面：用荀子的话说，便是"乐合同，礼别异，礼乐之统，管乎人心矣。"[③]

那么，这种作为政治附庸的音乐，应该是什么样的呢？换句话说，儒家对音乐所提出的美学要求是什么呢？

荀子在《乐论》中答道："乐中平，则民和而不流；乐肃庄，则民齐而不乱。"他特别强调了音乐要"中平"、"肃庄"。这种"中正和平"的音乐美学观在整个中国封建社会中成为最标准的音乐风格的准则。音乐要使人"血气和平"，要保持"中平"，又怎么能异音并作，异音同出呢？因此，受儒家影响极深的中国传统音乐，便不知不觉地丢掉了在孔子时还"洋洋乎盈耳哉"的艺术手法，沿着一条直线，不敢在多声上下功夫，只是四平八稳地追求"单纯"与"中正"去了。中国历代的统治阶级与士大夫们，除了极少数具有叛逆思想同时又真懂音乐的人以外，都把"中和之乐"，当成音乐所唯一应当追求的目标。

这里，有必要探讨一下在先秦诸子的著作中，尤其是在儒家的著作中，

---

① 《论语》。
② 《论语》。
③ 荀子《乐论》。

当谈到音乐时屡屡提到的“和”字究竟是什么意思、它与现代音乐中的“和声”的“和”字是否是一个概念。

本来，“和”字是指不同事物的调和、化合。《春秋左传》中载晏婴与齐侯论“和与同”的一段话，相当清楚地表明了这种观点。这段记载如下：

> 公曰：“和与同异乎？”对曰：“异。和如羹焉，水、火、醯、醢盐、梅以烹鱼肉，燀之以薪。宰夫和之，齐之以味。济其不及，以泄其过，君子食之，以平其心。声亦如味……君子听之，以平其心。心平德和。……若以水济水，谁能食之？若琴瑟之专一，谁能听之？同之不可也如是。”

很显然，晏子认为“和”不是“同”，这正如羹，是水、火、鱼、肉、盐、梅、醯、醢等各种因素加在一起，再“燀之以薪”，才调和、化合而成的，不能“以水济水”。他并且引申到政治上，认为臣子不能君曰可亦曰可，君曰否亦曰否，那是同，不是和。君主与臣子应当像音乐那样“相济”才好。用《国语·郑语》中史伯的话来概括，便是“以它平它谓之和”。必须是不同的东西放在一起才叫“和”，而“声一无听，物一无文，味一无果”。假如按照这种理论发展下去，那么，便很接近现代和声中“和”字的概念。

但是，古人很快便限制了这个“和”的发展，把它放在了“平”的制约之下。《国语·周语》记载伶州鸠答王问的一段话，便严格限定了“和”的概念。他说：“夫政象乐，乐从和，和从平。”你看，他说得多清楚：乐要服从于“和”，但“和”要服从于“平”。而什么是“和”与“平”呢？他明确说：“声应相保曰和，细大不逾曰平。”高音与低音要遵守秩序，不能“逾”，不能过，这样，又怎么能使音乐超出线性思维的轨道呢？

到了荀子的时代，“和”的概念已被完全引申为一个政治术语了。他说：“故乐者，审一以定和也，”“故乐者，天下之大齐也，中和之纪也，”“是故喜而天下和之”，等等。“和”作为儒家最高的政治理想，越来越被强调

其化异为同的一面，而忽视它原有的不同质的事物并存的一面了。[①]

儒家是这样，作为中国知识分子的另一棵精神支柱道家的思想，会不会使中国产生多声的音乐思维呢？

当儒家提倡“礼乐”的时候，道家另树一帜，与“礼乐”抗争。道家认为“夫礼者忠信之薄，而乱之首。”[②]儒家所说的礼乐，不过是“乐之末”[③]，实际上是“屈折礼乐”[④]，假如真的按儒家的方式去改造世界，那么，“礼乐遍行，则天下乱矣。”[⑤]他们虽然和墨家认为音乐活动将“厚措敛乎万民”、“亏夺民衣食之财”而“非乐”持同样的态度。但道家却没有完全否定音乐，而是从崇尚自然的哲学观、美学观出发，反对人为的、物质性的音乐，提倡一种形而上的、超越物质手段的、纯主观的艺术。老子认为“五色令人目盲，五音令人耳聋”，人们在长期的艺术实践中抽象出来的、与自在的自然物不同的原色、音阶等概念，都只能使人失去辨别自然美的能力。正如在政治上和处世态度上道家提倡“无为”一样，老子认为“大方无隅，大器晚成，大音希声，大象无形。”[⑥]照他看来，空间是无限的，艺术上最好、最高级的音乐是人们听不到的音乐，“听之不闻名曰希”[⑦]，而最好、最高级的绘画，是打破了绘画对客观世界的再现原则、非具象的绘画。有趣的是，他的这些诞生在古老中国的理论，在两千多年之后，被西方现代派艺术家们充分地实行了。从毕加索的抽象派绘画，到约翰·凯奇的无声音乐《四分三十三秒》，虽不可视为这种理论的直接承继者，但现代西方艺术家们对东方哲学不约而向的推崇，却是充分说明问题的。

---

① 近世某些学者如张世彬，引用田边尚雄及霍华纳斯等人的著述，认为在中国古代的音乐中，曾有过多声音乐的段落，即所谓“乱声”。假如在孔子时代，这种“洋洋乎盈耳哉”的艺术手段确实存在过的话，那么，探讨一下中国音乐中“乱”的丢失，是一件颇有意义的工作。

②《老子》。

③《庄子》。

④《庄子》。

⑤《庄子》。

⑥《老子》。

⑦《老子》。

这种完全超脱了物质羁绊的、既带有神秘主义、虚无主义的色彩，又包含丰富、睿智的辩证法因素的美学观，被庄子发挥得更为淋漓尽致。庄子认为："擢乱六律，铄绝竽瑟，塞瞽旷之耳，而天下始人含其聪矣。"[1]只有抛掉音律、调式、调性观念的束缚，粉碎人类创造的各种乐器，塞住音乐家们的耳朵，天下人才能真的听懂音乐，摆脱他认为在艺术中的愚昧状态。他进一步把音乐分为"人籁"、"地籁"、"天籁"三种。所谓"人籁"，指的是丝竹之声，这是人工的声音，是丑恶的，是距庄子所谓的"至乐"相离最远的音乐。只有完全不借助外力的"天籁"，才是众窍自鸣、完全自然、完全自发、完全自由的至乐。这种音乐的外部形态是不能用感官来接收的，是"听之不闻其声，视之不见其形"，却"充满天地，苞裹六极"的。这"无"，不是什么都没有的"无"，而是无所不在、无所不包的"无"。这音乐，你虽然听不到，但却可以靠微妙的精神共鸣与它融为一体，达到"无言而心悦"的境地。但是，对中国的传统音乐来说，这种根本没有给音乐技术、乃至音乐本身留下一点地位的理论，怎么能使中国人产生多声的、繁复的、立体的音乐思维呢？

还有外来的、但被中国化了的佛教。佛教自东汉永平年间传入中国，[2]至南朝萧梁时大盛，以至形成"南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中"的盛况，对中国人的思想影响，是非常之大的。尤其是中国禅宗兴起之后，一段时间内，中国的文人士大夫，几乎没有不谈禅的。中国佛教对中国音乐的巨大影响，在此无暇细说。[3]但成其为理论的佛教音乐思想、佛教音乐美学，却是基本上承袭了儒家"中正"、"平和"、"淡雅"、"肃庄"的原则。儒家的"乐"要为"礼"服务，音乐要服从政治。在佛家看来，佛教音乐仅是弘扬佛法的舟楫，是宣传教义的工具。[梁]会稽嘉祥寺沙门慧皎在中国第一部僧传《高僧传》的"唱导篇"中论道："唱导者，盖以宣唱法理，开

---

① 《庄子》。

② 佛教传入中国的时间不一，此从一说。

③ 可参阅拙作《佛教音乐的华化》，载《世界宗教研究》，1985年第3期。

导众心也。”这是佛教音乐的唯一目的。因此，佛教的唱导师所要努力做好的，是如何“广明三世因果，却辩一斋大意”，这和天主教的乐师们把全部精力、才华都用来渲染上帝的伟大、创造教堂中神秘、庄严的天国气氛，因而采用多声部的声乐形式有着根本的不同。要造成伟大、庄严的气氛，单声部便显得单薄，非复音音乐不可，但要“宣唱法理”，则非单音音乐不佳，声部多了，便听不清所唱为何。因此，慧皎对佛教音乐家们所提出的要求，便是“声、辩、才、博”四个字。他说：“非声则无以警众；非辩则无以适时；非才则无言可采；非博则语无依据。至若响韵钟鼓，则四众警心，声之为用也；辞吐俊发，适会无差，辩之为用也；绮制雕华，文藻横逸，才之为用也；商榷经纶，采撮书史，博之为用也。”[①]因此，中国佛教的音乐家们，便把大部分精力放在音乐所负载的内容上，而多少忽略了音乐本身。这一点，在佛教音乐中，成了根深蒂固的传统。到了唐代道宣《续高僧传》时，道宣则明确提出反对“未晓闻者悟迷，且贵一时倾耳”的做法。他说：“至如梵（指‘梵音’，即佛教赞呗）之为用，则集众行香，取其静摄专仰也。考其名实：梵者，净也，实唯天音。”他反对“掩清音而希激楚”，反对受到大众欢迎的、通俗、动听的音乐，把这些称为“淫音婉娈，娇弄颇繁”，主张佛教音乐要尽量符合教义的要求，以简单朴素的形式宣唱法理。我们从天主教与佛教对音乐的不同的美学观、不同的要求中，不难找出中国传统音乐中“线性思维”的原因。

总之，无论是儒、是道、是佛，所有曾控制中国人的精神，塑造了中国人的思维方式、美学观念，并对中国音乐提出理想、提出要求的哲学、宗教，统统要求中国的音乐要“中和”、“淡雅”、“静”，于是，中国历代的音乐家们，便不约而同地在旋律的转折飞弄上下功夫了。这种哲学背景再加上政治上“大一统”的正统封建观念，加上“宫为君、商为臣、角为民、徵为事、羽为物”，不能颠倒僭越的迷信；加上连续两千年封建社会所造成的保守思想，加上生产力的长期停滞不前，于是，中国传统音乐中可能出现和曾经存在过

① 慧皎：《高僧传·唱导篇》。

的多声现象，便完全让位于线性思维了。但是，中国音乐家们的聪明才智却也没有白费，“能量守恒”，那些下在单音音乐上的功夫，终于使中国音乐中的旋律美在广度、深度、质量、数量上彪炳于世，赢得了许多世界性音乐家的尊重。于是，问题的核心便成了：既然中国音乐的单音性是历史事实，那么，应该如何从美学角度来看待中国音乐的线性思维呢？

三、“美”有先进与落后吗？

认为“复音音乐表现体制”比“单音音乐表现体制”有着“丰富得多的表现力”，无疑是正确的。[①]但是，“表现力”并不是衡量艺术品的唯一尺度，也不是“美”的实质性内容。尤其当我们把“表现力”与科学连在一起，把“表现力”的概念与“技术手段”的概念等同起来的时候，问题便更加复杂了。我们很难认为一幅用喷枪把炳稀颜料喷涂在合成纤维画布上的画便一定比用古老的毛笔画在宣纸上的画要“进步”些，我们也不一定同意每一部具体的复音音乐作品就一定比一部单音音乐作品更美。在美学的领域里，在艺术的领域里，似乎不好用“先进”、“落后”这样的概念。一个民族由于长期的历史、政治、地理等因素造成的独特的审美观念，似乎也难以完全用“先进”与“落后”去判断。假如科学手段、技术手段可以决定艺术种类与艺术品的兴衰的话，那么，在今天这样一个崇尚科学的时代，一切手工制造的工艺品和工艺美术这个五花八门的艺术种类，简直可以寿终正寝了。但恰恰相反，在愈是工业发达的国家里，人们便愈是重视手工制作的工艺品。

有趣的是，当中国人在痛苦地寻找中国音乐“落后”的原因时，“先进”的外国人却得出了这样一个结论：“人类与其他动物的不同之处是：人类与自然有更多的非直接关系，他们的适应能力更多是文化性而不是生物性的。人类与环境之间的联系一般都有其特有的文化体系媒介。由习惯、信

① 蒋一民：《关于我国音乐文化落后原因的探讨》。

仰、技术、社会组织和交流系统（指语言、文字、对话、演讲、歌唱、演戏、奏乐、舞蹈、绘画等交流思想与情绪的一切方式）等组成的各种文化类型使人类得以在地球的每个地带与各个角落里生存繁衍。人类最伟大的成就就是创造性地使这个地球成为一个协调而有刺激性的人类栖息地。为此，公正地对待各人种的多种文化是理所当然、迫不及待的。”①

得出这一结论的人是许多改变了“欧洲中心论”的欧美社会学、人种学、音乐学家中的一个，叫艾伦·洛马克斯（Alan Lomax），自本世纪60年代初开始，他提出一个“歌唱测定体系”，对人种音乐学做出了贡献，在国际上有一定的影响。他利用计算机，测定了非欧洲文化的各种社会结构与音乐风格的相互关系，他发现歌唱随着生产标度的变化而变化。他的研究结果是：虽然乐队组织的复杂性与生产规模及社会政体的复杂性成正比，即社会生产力越发达、政体越复杂，所使用乐器的种类、品种也就越多。但是，多声部的合唱，却只在生产程度比较低下的种族里存在，随着生产水平与社会结构的提高，多声部的合唱越来越少，到了他所谓的“高度文明区”，如中国的汉族地区，多声部的合唱已经不见了。事实也正是这样，现在我国存在多声部合唱的民族，几乎全集中在西南生产力落后的山区。

当然，洛马克斯所研究的对象，是欧洲以外的不发达国家和地区，他的研究既说明不了欧洲多声音乐的发展情况，他所研究的原始合唱艺术也不是有体系、有理论的、现代意义上的复音音乐。但是，他的结论至少可以证明艺术形式的发展水平与生产力的发展并不是简单同步的，单音音乐与复音音乐的“先进”与“落后”，也并非完全决定于生产力的“先进”与“落后”。一个民族的艺术思维方式、审美习惯，审美趣味不但是多种因素造成的，同时，这种思维方式、审美习惯与审美趣味，又有着惊人的延续性。虽然生产力的发展与社会结构的空前变革常常带来艺术趣味的改变、促使新的艺术流派出现，但是，却永远也没有人能够回答，作为人类整体的艺术思维、审美观念中，究竟是继承的多，还是改变得多。我们认为，至少有一点是肯

---

① 章珍芳编译：《洛马克斯“歌唱侧定体系”简介》。

定的：无论审美观念的变化有多么巨大，却有一些永恒的东西永远不会变。对现代人及未来的人来讲，原始艺术永远有其魅力。当人们把历史割裂开来看的时候，似乎某一个时期的艺术趣味有了根本性的变化，似乎完全否定了前人。但是，当你纵观历史，站在一个更高的角度观察时，就会发现，一切审美观念的改变都是渐进的。对某一时期内出现的惊世骇俗的、走向极端的艺术观念，时间和历史会去修正它，使它在不知不觉中向自己的反面靠拢。一部艺术史，实际上是一部旧艺术与新艺术的无尽无休的妥协史。否定之否定，在艺术上也是一个永恒的规律，当前世界艺坛上多元化的众多流派并荣的局面，是发人深省的。因此，仅仅站在技术的观点上来否定中国音乐传统美的巨大魅力，以至断定中国音乐的落后，是有些片面的。

最后，我们再看一下我国的其他传统艺术。说也奇怪，在中国传统艺术的各个门类中，都不约而同地表现出“线性思维”的原则。在中国画里，显现在画面空间的线条，早已不仅仅是一种限定时空的“界”，不仅仅是区分画家心目中的幻想世界与现实世界的围栏，它本身便是美，它本身便是审美的对象。在线条上凝聚着的“气韵”、“趣味”，在线条中闪现出的生命的律动、运动的美，远远脱离了它所构造的内容的辖属，而成为一种纯形式的美。中国古代绘画史上类似“曹衣出水”、“吴带当风”之类的赞誉，实际上是反映了中国古代画家们线性思维的杰出成果。正如没有旋律，便没有了中国音乐一样，没有了线，也便没有了中国绘画。从石器时代的彩陶纹样到八大山人的水墨花鸟，无论是抽象的各种曲线、直线组成的几何纹、水纹、漩涡纹、锯齿纹，还是充满个人情感的、极度夸张变形了的具象的枯枝、衰草、呆鸟，无不是线的世界。

在中国传统的建筑思想中，线性思维的原则也很突出。和讲究团块结构的外国建筑相比，中国的建筑美学特别讲究“线”的明快简洁。高高翘起的飞檐，在天空的衬底上画着优美的弧线；“四梁八柱”，用坚实的、并列的直线肯定了中国“中正”的美学原则与“四平八稳”的处世哲学。蜿蜒于江南庭院中的幽径、粉墙，盘旋在群山峻岭中的万里长城，不都是线性思维在中国建筑史上创造的伟大奇迹吗？

作为时间艺术的中国舞蹈，用形体的彩笔在时空中勾勒着运动着的轨迹。“剑舞若游电，随风萦且回”，那善舞的长袖，在空间画出过多少转瞬即逝却又美妙无比的曲线啊！线性思维的原则甚至渗透到中国人的一切思维领域，成为中国人思维习惯乃至意识观念中最重要的内容。中国人做文章，讲究“起、承、转、合”；讲事物、逻辑，要看“前因后果”，无不体现一种线的形态。更不用说作为纯粹的“线的艺术”的中国书法了。龟甲兽骨之上，瓦釜金鼎之中，镂刻熔铸的，无一不是给人以无穷美感的长线短线。在中国书法的狂草中，线的艺术达到了一个极致。韩愈称“草圣”张旭：“往时张旭善草书，不治他伎。喜怒窘穷，忧悲愉佚，怨恨思慕，酣醉无聊，不平有动于心，必于草书焉发之。观于物，见山水岩谷，鸟兽虫鱼，草木之花实，日月列星，风雨水火，雷霆霹雳，歌舞战斗，天地万物之变，可喜可愕，一表于书。故旭之书，变动犹鬼神，不可端倪。”[①]张旭等人的草书，把数字连成一线，笔走龙蛇，连绵不断，奇险万状，浑圆遒劲，如天马行空，无拘无碍，在急风骤雨式的节奏中，宣泻着感情，展现出线的无穷尽的美。

中国人这种线性思维的根源与形成的原因，我们在分析中国音乐的单音性时已经探讨过了。这种心理因素及思维方式的形成，源于古代中国的政治体制、中央集权以及儒、道、释等各种哲学思想的影响。那么，再往上推，是不是可以追溯到远古，追溯到华夏氏族的古老的图腾崇拜呢？也许，正是我们祖先那种对龙蛇的崇拜，一代代地、强固地沉积在华夏子孙的集体意识之中了。这不但使我们民族在千百年的历史中，把龙当成神物、当成民族的标志，而且，不知不觉地，左右并逐渐形成了我们祖先的审美观，即在各种艺术门类中，用不同的艺术手段，不同的表现方式，追求一种共同的东西——那曲折、盘旋、扭结、活跃、如虹痕龙迹的线的韵律。

线性思维是我们祖先的遗产，不管我们愿意不愿意，我们只好在这个基础上发展我们的艺术事业。我们承认这种思维方式有它的局限性，我们也愿意抬起头来，朝向世界，虚心学习别人的长处。但是，我认为艺术思维究

① 韩愈：《送高闲上人序》。

竟与科学思维、逻辑思维不同。科学思维的结果有“对”与“错”的区别，一部新出版的科学书籍或新提出的学说，总是对以往的旧学说的否定，例如哥白尼的“日心说”，是对“地心说”的否定。但是，在艺术领域中，没有一部新出现的艺术品是对以往的艺术品的否定，即使后来的艺术品再伟大，也不行。李白的诗否定不了陶渊明的诗，《红楼梦》否定不了《水浒传》，海明威也否定不了托尔斯泰。就连在与科学技术手段关系最密切的电影艺术中，也并不是像有的同志所认为的那样，把彩色片看成对黑白片的否定。彩色摄影所拥有的技术手段，并不能保证电影艺术家在艺术上超过那些作为电影典范而永远具有高度价值的黑白片。

闻一多在比较中西绘画时曾说过：“西方人认为目的既在创造有体积的形，画便不能，也不应摆脱它与雕刻的关系（他的理由很干脆），于是他用种种手段在画布上‘塑’他的形。中国人说，不管你如何努力，你所得到的永远不过是形的幻觉。你既不能想象一个没有轮廓的形体，而轮廓的观念是必须寄于线条的，那么，你不如老老实实利用线条来影射形体的存在。他说，你那形的幻觉无论怎样奇，离这真实的形，毕竟远得很。但我这影射的形，不受污损，不迁就，才是真实的形……这两种追求的手段，前者可以说是正面的，后者是侧面的。换言之，西方人对问题是取接受的态度，中国人是取回避的态度。接受是勇气，回避是智慧……”[①]

闻一多先生的这段话，启发我们去思考中国音乐的前途。在一个多元化的现代社会中，要振兴我国的音乐事业，似乎也不应该只走一条路。我们一方面应该“拿过”西洋已发展到顶峰的“复音音乐体制”来创作我们自己的复音音乐；一方面，也不必以为我国传统的线性思维是“落后”的。复音有复音的美，单旋律有单旋律的美。复音音乐讲究不同声音纵向的结合，单音音乐讲究的是旋律横向的舒展。潮州的音乐家们，称他们的传统音乐是“一音三韵”，这几乎是一种中国式的“横向多声”的线性思维了。

中国画的画家们，没有因为油画的存在而放弃创作，放弃他们的“线性

---

① 闻一多：《论形体—介绍唐仲明先生的画》。

思维”。相反的，他们用极简练的线条和水墨所造成的黑白两色的世界，使许许多多的西方人倾倒。中国的传统音乐，也不是没有这种可能。中国传统音乐中古老的“线性思维”，应该像一条巨龙，腾飞在更广阔、更深邃的空间里。中国画家们做到的事，中国的音乐家们，也应该做到。

（原载《中国音乐学》，1986年第4期）

一个典型的乐曲系统
——灵宝鼓吹乐“门面”曲研究

杨善武

地处河南西部，与陕西、山西交界的灵宝市，有着悠久深厚的鼓吹乐传统。[①]在这里长期流传的大量鼓吹乐曲中，有一套于民间婚礼丧仪中使用的特殊曲目。这套曲目是以一首名为《青天歌》的乐曲为本源相继派生而形成的。由于其形式结构独特，演奏灵活多变，又只限于灵宝境内流传，充分体现了灵宝鼓吹乐曲的艺术特色，因而被艺人们自豪地称作灵宝鼓吹乐的“门面”。作为“门面”曲之首的《青天歌》，其使用起于何时、源于何处，尚待查考。但据普查所知，在近代以前，“门面”曲中已有《青天歌》及其派生的《六调》两个曲目。约于上世纪末叶前后，由《六调》衍化出了《反六调》。本世纪初叶，随着新的乐器的传入和使用，又先后产生了《平调》与《凡调》。

20世纪中叶以前，灵宝“门面”曲的演奏曾达到相当高的艺术水平。《青天歌》与《六调》两首乐曲，很早就是一种不同乐器声部各有独立规范的多声部合奏曲。灵宝著名艺人王元昭（光绪初年人，生卒不详）及其高足

作者简介：杨善武（1948—），男。

① 据20世纪50年代采访资料，灵宝鼓吹乐于明代兴起。现不少鼓吹艺人系祖辈从艺，至今已传有二十余代。1983年在灵宝老城出土一组明代鼓吹乐俑，所显示的乐器有管、笛、笙、云锣等。在灵宝流传的大量曲目中，有许多古老的曲牌，其中有不少套曲，如《望妆台》、《甘州歌》、《翠盘秋》、《汉东山》等。

何之亮（1899—1959）的手抄谱本中均记录有这两首乐曲的合奏分谱。[①]依照乐器分谱进行传承训练和实际演奏，这在当时已成为一种传统和习惯，艺人们形象地将这种各乐器分声部合奏的形式称为“各走各路”。20世纪40年代中期以后，由于社会生活动荡，原有传承方式中断，艺人缺乏训练等原因，致使“门面”曲演奏中逐渐失去了那种明确的分声部合奏形式。但几乎与此同时，艺人们又在另一个方向使“门面”曲获得了新生。后世的“门面”曲演奏，均采用各种独特的民间变奏手法，使乐曲在横向旋律上不断衍生发展，“各走各路”的合奏织体也由此形成了新的特点。

灵宝鼓吹“门面”曲是一个有着内在规律和完整形态的乐曲系统。从对这个乐曲系统的研究中，可以引发出带有普遍性的结论与认识。以下分别从乐曲派生、旋律发展、织体结构三个方面加以剖析。

一、乐曲派生

组成“门面”曲的各个曲目之间具有共同的“血缘”关系。它们的基本结构均为2/4拍24小节（艺人称24板）的一个乐段，内部以6小节为单位可分成四个乐句，各乐句分别结于do、sol、re、do四个重要的音上，以此形成基本结构的框架；各曲目的基本调式为五声性宫调式，在四个结音不变即保持调式骨架的情况下，可向上四度的异宫系统移动，从而形成同主音的调式变化。“门面”曲各曲目的派生，即是在保持上述基本结构特点与调式基础或调式骨架不变的条件下进行的。现将“门面”曲各曲目的工尺译谱并列对照如下。[②]为便于比较分析，各曲目记写在统一调高上，并在四个结音的部位上标以小节数。

① 灵宝过去传抄的工尺谱本，较早的为《念天性存本》（系念天性祖上所抄），其次为《王元昭手抄本》（曾于1953年河南省第一届民间艺术会演带去省城），此二本已散佚。现存为《何之亮手抄本》（抄写年代为民国十三年即1924年），其中记录的各种曲牌及套曲计140余首，此本笔者现存有复印本。

② 各曲目根据何靠生念谱译记。何靠生念谱系其父何之亮亲授，其中《青天歌》、《六调》、《反六调》与《何之亮手抄本》中记录的基本相同，唯《凡调》一曲为抄本中所无。



谱例1 “门面”曲各曲目对照

青天歌

①

六 调

②
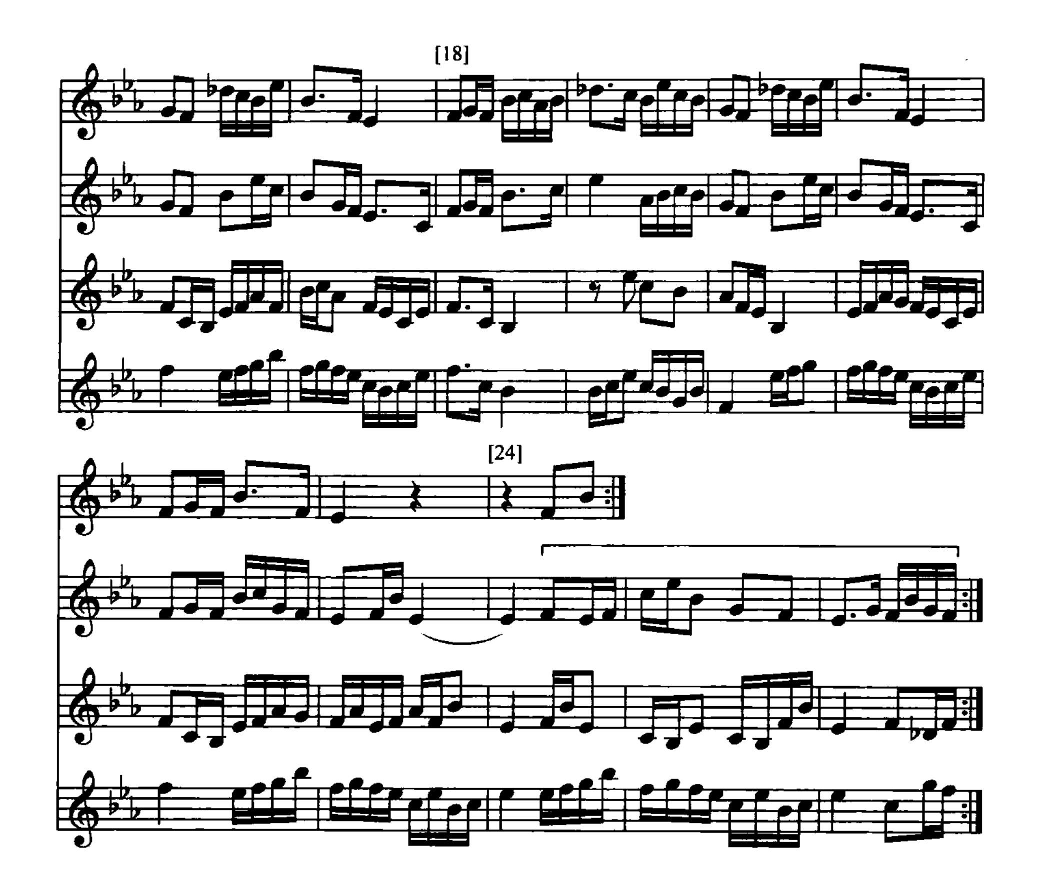
反六调
平 调

③

凡 调

[6]

[12]



具体制约“门面”曲派生的，主要有三个因素：（1）主奏乐器唢呐的选用。“门面”曲中使用有三种不同的唢呐，一为平调小唢呐（筒音为工尺谱的尺）[①]；二为六调小唢呐（比平调小唢呐高纯四度，筒音为六）；三为中音大唢呐（比平调小唢呐低纯四度，筒音为四）。（2）唢呐的演奏指法。具体运用有满眼（即全按）作do、三眼（三孔）作do、六眼作do三种指法。（3）调高。“门面”曲主要在两个调上变化，一为尺字调，即以尺为do的调，基本调，故称“平调”；二为六字调，比尺字调高纯四度，相对于“平调”称为“高调”。乐器、指法、调高三个因素相互关联，它们的变化情况，

① 灵宝鼓吹乐中以固定的工尺谱字标明乐器音高，尺字的标准高度在过去相当于C或♭D，现多为♭E。

再加上演奏表现上的需要（在何种场合下演奏），便促使乐曲派生的形成。如表所示：

表一 乐曲派生因素变化一览

曲目序次	《青天歌》	《六 调》	《反六调》	《平 调》	《凡 调》
基本音域	$^\flat e^1$—$^\flat e^2$	$^\flat a^1$—$^\flat a^2$	$^\flat e^1$—$^\flat a^2$	$^\flat b$—$^\flat a^2$	$^\flat b$—$^\flat a^2$
使用唢呐	平小① 筒音尺	六小 筒音六	平小 筒音尺	中大 筒音四	中大 筒音四
演奏指法	满眼作do	满眼作do	三眼作do 满眼作sol	三眼作do 满眼作sol	六眼作do 满眼作re
调高	尺字调	六字调	六字调	尺字调	六字调

“门面”曲的演奏形式分为坐场与走场两种。《青天歌》是于庭院中坐场演奏的曲目，使用平调小唢呐，满眼作do，为尺字调。当用作走场演奏时，艺人们将《青天歌》曲调改由六调小唢呐奏出，指法不变，调高即移为上四度的六字调；在旋律上不是原封不动地从一个高度移至另一高度，而是根据六调唢呐的音高、音区特点以及走场演奏的表现需要加以变化。这样就派生出了与原曲调基本结构相同、调式基础不变、主要部位的旋律音保持一致，但具体音调旋法、表情性格不同的新曲目——《六调》（参见表一及谱例1中的①）。

《青天歌》属于室内性的曲目，一般使用一支唢呐辅之以其他乐器伴奏，即可满足音响上的需要。而《六调》属于广场性的曲目，一般需要强而浓的音响，以造成足够的气势和气氛。使用一支六调小唢呐，虽然调移高了，音调也变化了，但音响嫌单薄。为了达到理想的效果，艺人们便将平调小唢呐加进来助奏，这样便促使了用来与《六调》作同时结合演奏的《反六

① 平小、六小、中大，即平调小唢呐、六调小唢呐、中音大唢呐。

调》曲目的形成。《反六调》是将六调小唢呐满眼为do指法演奏的曲调改由平调小唢呐以三眼为do的指法奏出，这次移动，调高不变（平调小唢呐三眼等于六调小唢呐满眼的音高，均为六字），具体派生是依据不同唢呐不同的指法特点和音区、音域特点，将《六调》曲调加以变化而成（参见表一及谱例1中的②）。

《反六调》的产生，起初是为了配合加强《六调》的演奏，它在《六调》合奏中是作为辅助声部出现的，但其旋律的变化富于个性，与《六调》曲调形成对比（除调式音列改变与音调进行特点不同外，原来的弱起亦改为强起）。因其旋律性格鲜明，便时而单独进行演奏。后来从豫东传入了一种中音大唢呐，艺人们开始将《反六调》在这种新的唢呐上演奏。同样采取三眼指法，调高却改变了，即由六字调回到原《青天歌》的尺字调。这次派生所得，即是“门面”曲中独立演奏运用的《平调》。《反六调》与《平调》依据的是同一工尺谱（如谱例1所示），旋律性格也基本相同，两个曲目的区别好像仅在调高与名目的不同，其实不然。中音大唢呐比平调小唢呐低纯四度，其发音宏亮且音域宽广（几乎达到两个八度），在演奏技巧发挥上也比平调小唢呐为优，再加上调高相异以及声部功能作用的根本不同（一为配奏，一为主奏），艺人们便使这两个曲目获得了不同的发展。《反六调》的旋律一般在狭小的音高范围内上下波动，性格较平直，而《平调》则起伏多变，极富表现力（可参见后面的谱例4与谱例5）。这样，《平调》以其各方面的优势在实际演奏中获得了特殊发展和应用，最终取代《青天歌》的地位和作用，成为后世“门面”曲中用于坐场演奏的重要曲目。

《平调》的形成和发展，又促使了另一个曲目《凡调》的产生。《凡调》是将《平调》旋律在同一支唢呐上由三眼移至六眼演奏所得，移动的结果，指法与调高均改变了，然后根据改变了的指法与调高特点加以派生变化（参见谱例1中的③）。有趣的是，如同《反六调》移至《平调》，调高转到原《青天歌》的尺字调一样，由《平调》衍生出的《凡调》，调高亦回归到原《六调》的六字调。与《平调》同样的原因，《凡调》形成后获得了特殊发展和广泛

应用，并最终取代《六调》的地位和作用，成为与《平调》相并列，分工用于走场演奏的重要曲目。

上述由《青天歌》到《凡调》的派生发展，即形成灵宝“门面”曲的基本曲目。这些曲目按其调高、功用等不同可分为以下两类：

表二 “门面”曲分类一览

类别	平调类	高调类
包括曲目	《青天歌》、《平调》	《六调》、《凡调》
调式特点	含有♭si、fa的音列 同主音宫、徵调式	五声、六声（含si）音列 同主音宫、徵交替调式
音乐性格	柔婉、缠绵	刚健、活泼
使用场合	坐场、仪礼	走场、迎送

《反六调》未列入表内。作为一首曲目，按其调高、使用场合应属高调类，而依其他方面的特点却应归入平调类。《反六调》的这种二重性，正是由它派生形成的根本原因与具体的功能作用所决定的。

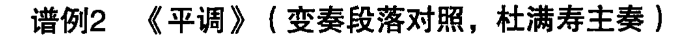
二、旋律发展

“门面”曲各曲目由于基本结构短小，实际演奏中必须多次反复。在基本结构反复所形成的各个段落中，艺人们采用各种民间变奏手法来发展旋律，使“门面”曲的演奏表现出丰富多变的特性。
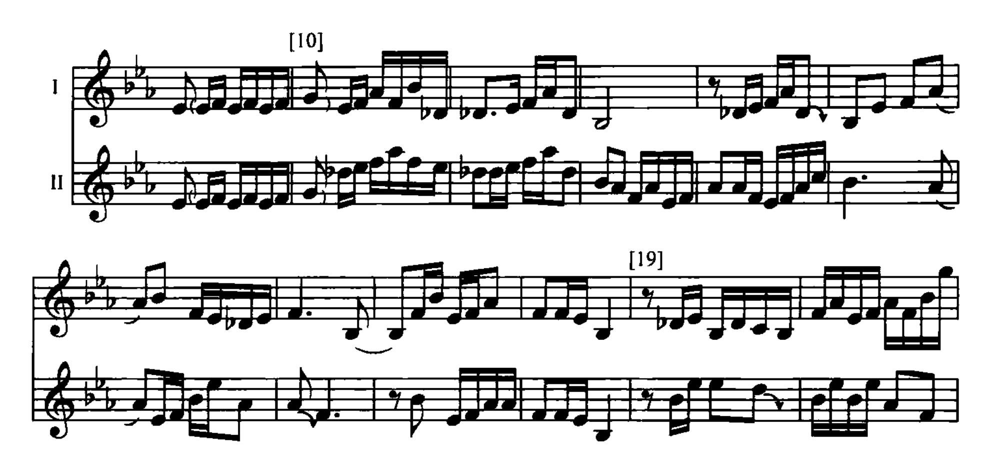
“门面”曲所用变奏手法，除了一般的加花、简化外，典型的主要有以下四种：

（一）改变旋律音区

在基本结构反复时，常常根据乐曲情绪发展需要，将某部分旋律或个别旋律音作高、低八度的音区移动，并相应地进行一些音调上的调整变化和前后连贯处理。如：



谱例2 《平调》（变奏段落对照，杜满寿主奏）
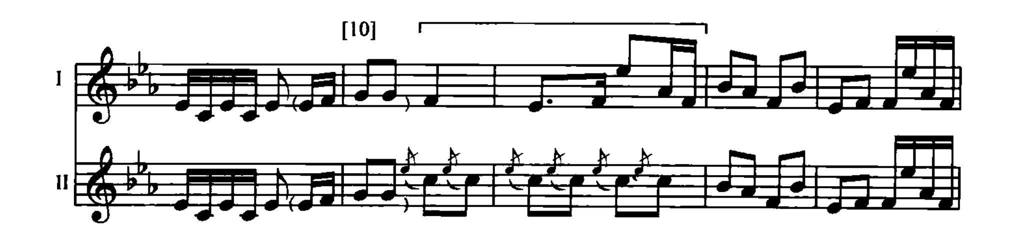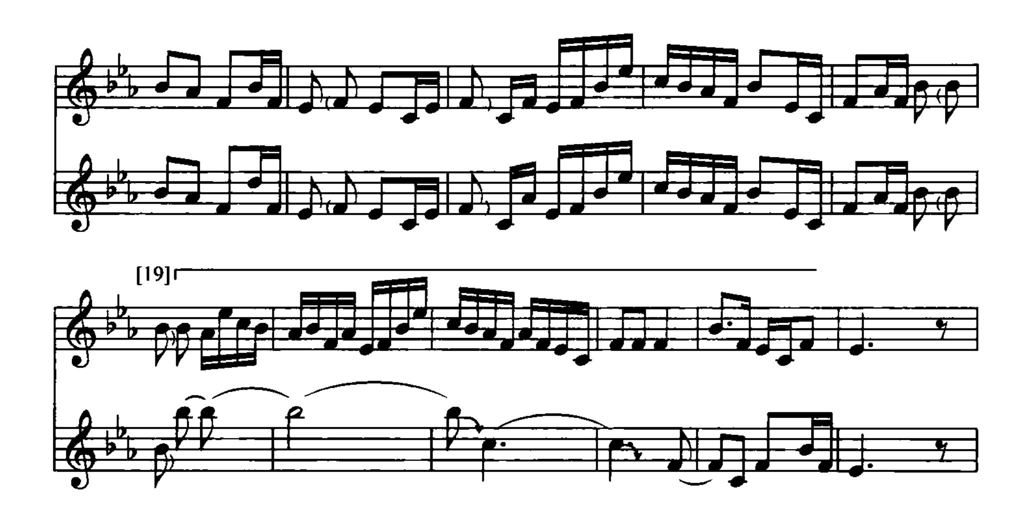


此例10—12小节，I段在低音区进行，舒缓而平静；Ⅱ段作移高八度变化，情绪陡然激动。19—20小节Ⅱ段亦为移高音区变化而成，但却较为隐蔽。改变旋律音区的手法简炼而有效，能充分利用高低音区的不同特性，增加旋律的起伏动荡，使音乐富于色彩变化而不平淡。

（二）改变局部旋律

基本结构反复的段落中，某部分旋律常作较大变化，从而产生一些新的音调，这些新音调与其前后的旋律紧密衔接，保持着风格上的统一（在重要的旋律音上亦保持一致）。这种手法的运用一般形成两种形态：（1）节奏鲜明、悠长舒展的音调。此形态与原音调或其他乐器声部形成长短、疏密的对比关系，有时为绵延数小节的长音。如：

谱例3 《青天歌》（王象荣主奏）





此例19—23小节Ⅱ段，以截然不同的、连续切分而又绵长的节奏，配合以高点音向下连续大跳的音程进行，与其上下段落的旋律形成强烈对比。
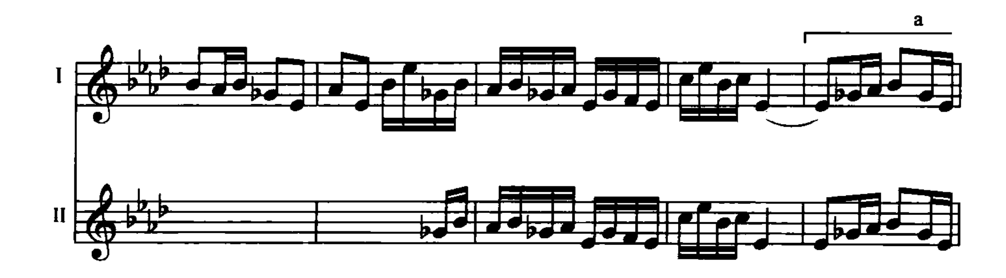
（2）音高动向不同，多为华彩性音调。这种形态也是对比性的，但主要不是节奏因素而是音高因素造成的。如谱例3中10—11小节Ⅱ段倚音装饰的音调，虽短短三拍，性格变化却极其鲜明。

改变局部旋律的手法能使乐曲进行中衍生出一些新的因素，造成情绪上较大的对比变化，使乐曲在段落反复中不断展开，富有新意而不贫乏。

（三）改变句法结构

前已述及，“门面”曲的基本结构段落，原本由四个等长的规整乐句组成。下面是一个演奏的实例：
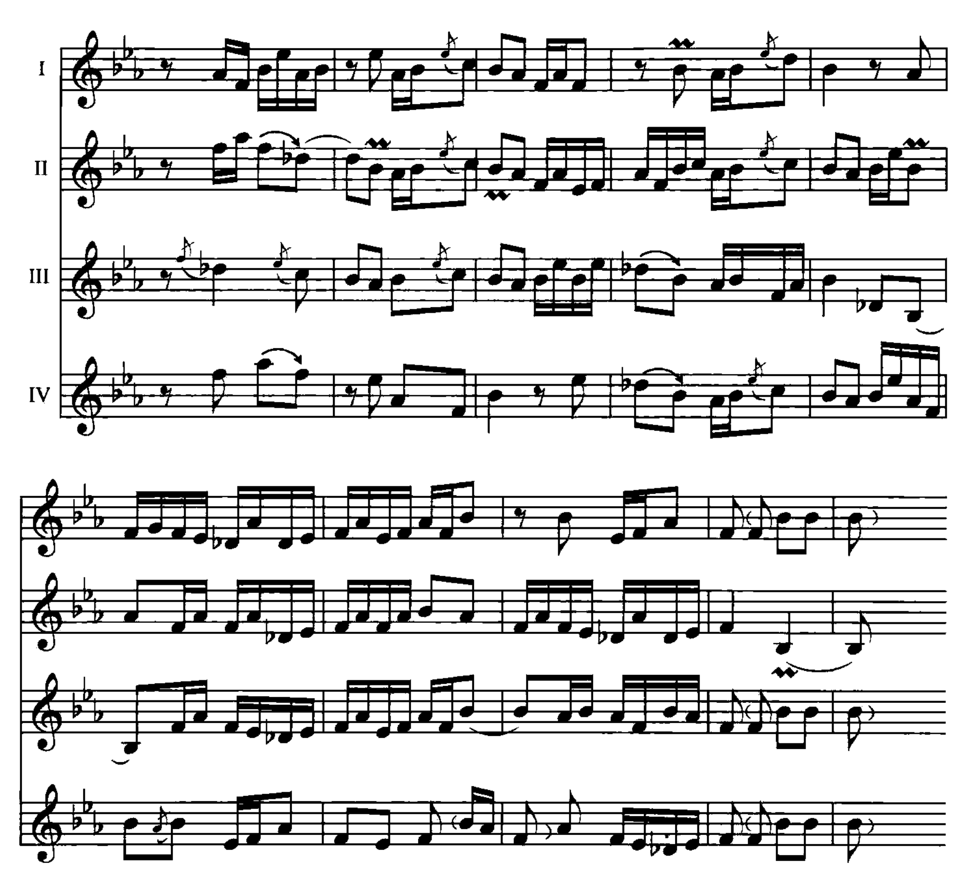
谱例4 《反六调》（王象荣主奏）



此例中Ⅰ四个乐句终止肯定，句法分明，乐句间还具有一种首尾重复递进的发展关系（如谱中所标，“门面”曲各曲结构中均具有这种重复递进的关系）。但艺人们在实际演奏中却极少按这种四平八稳的方式进行（见Ⅱ），而是经常打破原分句的常规界限，自由灵活地处理句法结构。往往在不是分句的地方收束停顿，而在原分句的地方又连贯而过；有时句幅变化，有时句数改变；有时索性休止，将原来的演奏留作过门；有时则在句法的分合、

断连上作文章。下面是一个典型的例子。

谱例5 《平调》（姚丕显主奏）



此例中Ⅰ运用休止，形成五个长短不等的片段，气息短促；Ⅱ的9个小节连贯综合，一气呵成；Ⅲ也是综合性的长句，但稍显舒缓；Ⅳ则是长短结合、有分有合。这里同一结构部位不同的句法处理，具有各自不同的表情特点，十分巧妙而感人。

需要特别提及的是，在“门面”曲各基本段落之间，还运用了一种特殊的连接处理。即将后一段落开头两小节分割开来，使其与前一段落尾句相接而成为一种搭尾式的补充，由此使前段结构延伸，侵入下一段落，从而打破段落间的界限和平衡，自然导向下一段落。艺人们将这种特殊分割处理

而具有前后段落衔接作用的部分，称做“回头”（如谱例4所示，另可参见其他谱例最后标有方括弧的地方）。“回头”的处理不仅使两个段落间紧密相接，而且还引起其后句法结构上的“连锁反应”。如谱例4，第二段的首句因“回头”的分割而句幅缩短、结构残缺，这残缺的首句为求得平衡亦要求其后加以延伸补充，基于段落内原本存在的重复递进关系，因而就自然地将第二乐句开始部分吸收过来，在新的部位上停顿，形成一个变化句式。而被分割的第二乐句后半，则又自然地与第三乐句结为一体，形成另一个变化句式。结果是，原来均衡的四分句结构变成了不均衡的三分句变体结构。在此三分句变体结构的基础上，若加上过门处理等，还可衍化出其他一些变化结构。后世“门面”曲演奏，常常采取散起的方式，将乐曲开头两小节处理成一个比较自由而独立的引子。如同“回头”的作用一样，这散起的引子导致乐曲在一开始的段落中即形成句法结构的变化。

改变句法结构的手法极富动力性。由于句法的各种变化，打破了结构的均衡，产生不平衡；不平衡要达到平衡就只有反复进行，由此推动乐曲不断向前发展。

（四）改变调式音列
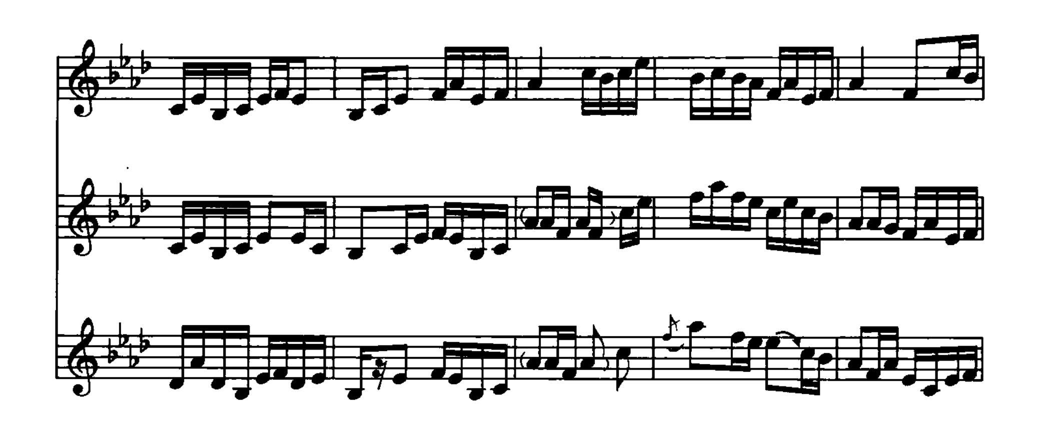
“门面”曲的旋律发展中，对调式的运用一般有两种情况：（1）不改变原调式的基本性质，以偏音的取舍变化而形成不同音列旋法的变化。（2）不改变原调式的基本骨架，在同主音的范围内改换个别调式音（即采用借字方法），形成上四度方向不同宫系调式的旋法变化。如：

谱例6 《凡调》工尺谱与两种演奏谱对照

工尺谱

演奏 I

演奏 II



此例中工尺谱为五声宫调式旋法，演奏Ⅰ为加变宫的六声旋法，演奏Ⅱ则为原宫调式与同主音徵调式交替变化的旋法。在平调类曲目（包括《反六调》）中，调式音列改变的程度之大，还造成原调式性质的根本转化，几乎通篇形成同主音徵调式的旋法（如谱例3的《青天歌》，谱例2、谱例5的《平调》），甚至形成偏重于同主音商调式旋法的变化（如谱例4的《反六调》）。

改变调式音列的手法极富色彩性，能以不同调式特点的旋法丰富、发展“门面”曲。同时，此手法是乐曲派生中，形成不同曲目的特殊性格和表情的一个重要方面（参见表二及谱例1）。

由前举各例可以看出，以上几种变奏手法，在实际演奏中往往是综合运用的。改变旋律音区的同时，常常结合或引起局部旋律的改变；局部旋律的改变，往往含有句法结构的改变；句法结构的改变，往往又有音区变化、局部旋律变化；改变调式音列更是离不开其他手法的紧密配合。同时上述各种变奏手法的运用，又是有所侧重、因人而异的。艺人们在长期的演奏实践中，基于各自不同的阅历、功底、音调积累、实践经验等，形成各自不同的习惯方式和表现特点。在具体的变奏运用上各有自己的一套“花样”。如谱例3的《青天歌》、谱例4的《反六调》，变奏手法较为单纯，除了句法结构的改变，主要使用了局部旋律改变的手法；谱例2的《平调》，尽管也有句法结构的改变，但却以音区改变结合局部旋律变化为其

所长；例5的《平调》，虽不乏局部旋律的变化，但却以句法结构上的多变更显得突出。对每一首曲目，每个艺人都在作着不同方式、不同程度的变奏处理，因而形成特色鲜明、形态各异的多种变体，这种种变体几乎都自成一曲，可以说是从另一个方面扩展、丰富了"门面"曲。

"门面"曲的旋律变奏发展有其显著的特点。从总的方面看，始终保持着基本结构、调式骨架、重要旋律音的不变，在此基础上灵活运用各种变奏手法。从具体方面看，无论采用何法，无论作多大程度的变化，总有某部分曲调（包括过门处理）相对不变。"门面"曲的旋律发展，可说是变中有不变、不变中求变，是一种独特的有所保留的变奏。正是在这种独特的变奏发展中，一个原本短小的结构得以不断衍生发展，获得了无穷的变化和不竭的生命力。
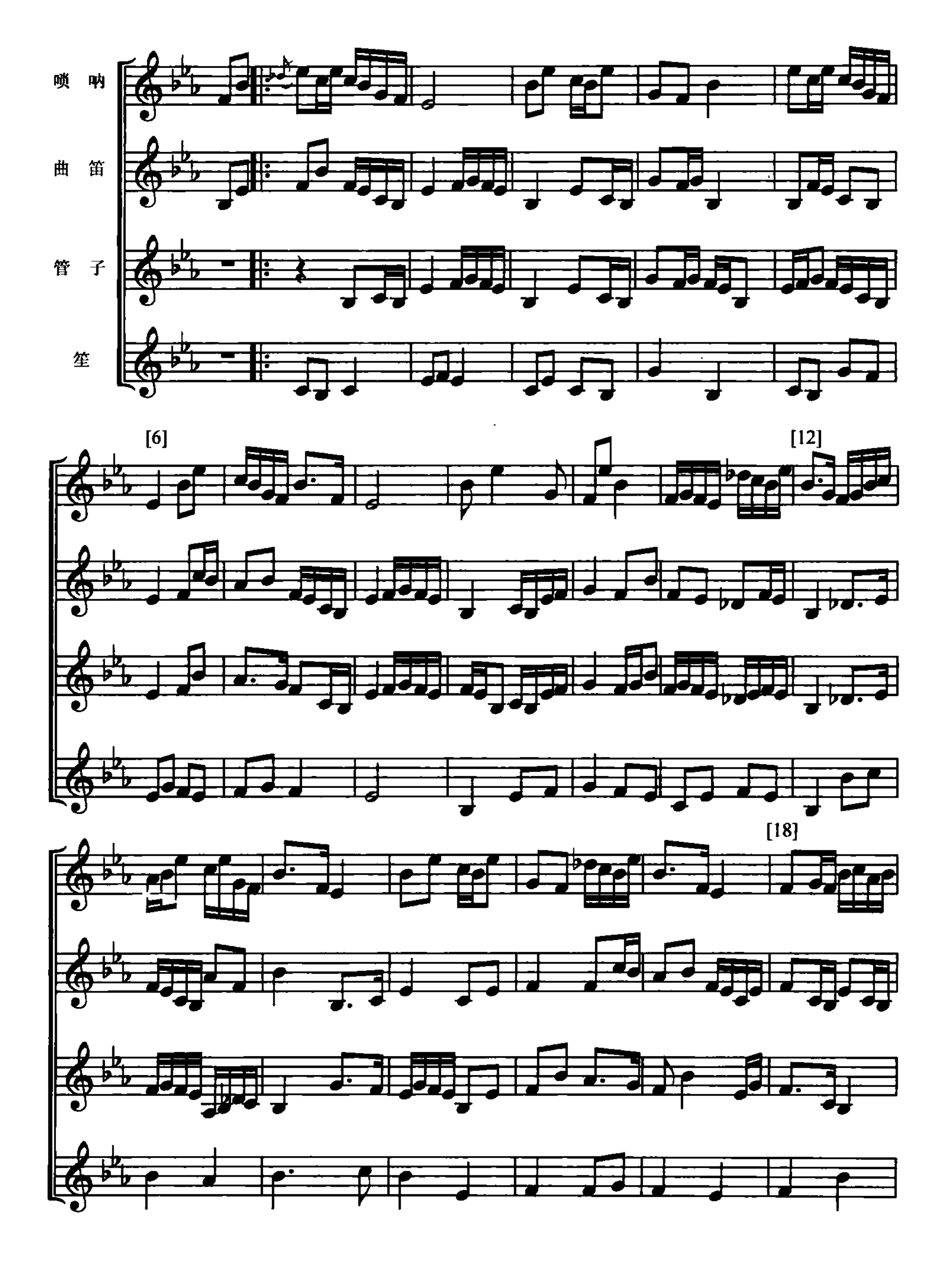
三、织体结构
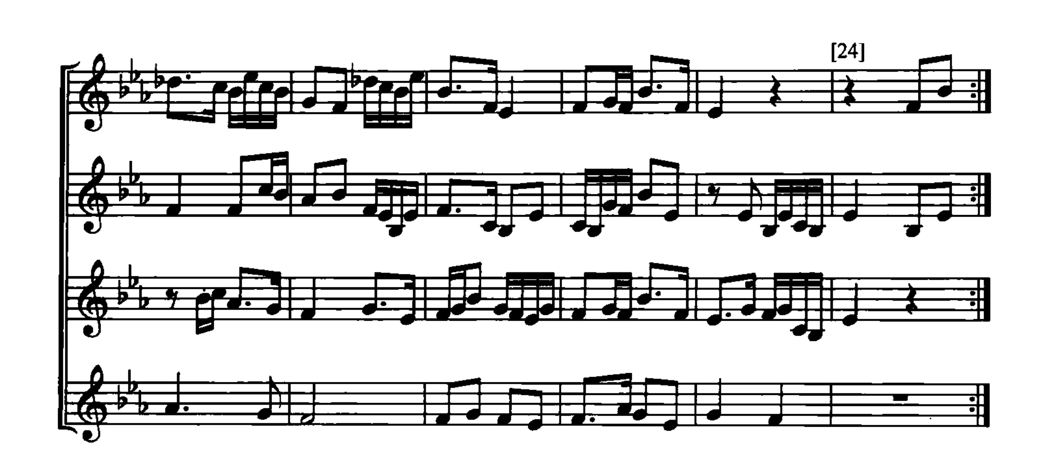
"门面"曲的演奏一般用一支唢呐主奏，有时用两支不同的唢呐，其中的一支用作配奏。伴奏乐器在传统组合中主要使用曲笛、管子和笙，后世以笙为主，有时加入二胡、中胡等丝弦乐器，另以小镲、木鱼等击节点缀。各种乐器分别以不同特点、不同功能的声部进行相结合，具体构成"门面"曲的织体形态。

（一）明确的分声部合奏

前已述及，"门面"曲中的《青天歌》与《六调》在过去是一种不同乐器声部各有独立规范的多声部合奏曲。各乐器声部的形成已不是单靠演奏时的即兴发挥，而是在事先就设计好、固定了的。过去的艺人在开始学习这两首乐曲时，即是按照所操乐器的声部，先学会读谱、背谱，然后个别教习，最后"上板合乐"、综合训练。实际演奏中各声部允许有一些变化（艺人称为"花子谱"），但始终不离原来的声部框架。下面的总谱是根据艺人念谱并结合手抄谱译记的。

谱例7 《青天歌》（合奏谱）





从这一合奏谱中，可以看出“门面”曲演奏中“各走各路”的基本特点。首先，各个声部都是以适合其不同乐器性能的方式，在具体的音域、音区、指法等因素制约下形成；各乐器声部都注重横向的线条，是不同个性的旋律性声部。其二，各乐器声部的不同是相对的，它们在一些重要部位的旋律音（或音调片断）上重合一致，只是在各重合的同音之间采取不同的分离进行，而这正体现出一种支声的原则。各乐器声部是在支声的基础上形成和结合的。其三，各乐器声部不仅在音调进行上彼此区别，而且极力强调节奏、句法上的不一致，体现出织体中各声部功能分工的特点。主奏乐器的声部比较鲜明突出，其他伴奏乐器则以不同的方式发挥伴奏作用。笙的声部节奏单纯，音调简朴，这是为了便于加用和音以烘托、支持主要声部，渲染背景气氛。同为伴奏功能，曲笛、管子声部则活跃得多，主要以两种方法与主要旋律区别开来：一是在比主奏声部较低的音区、音高上进行；二是在节奏、句法上与主奏声部相错开，或以声部的推迟进入凸现主奏声部，或在主奏声部进行中以简单的音符予以支持加强，而在主奏声部的空档处则积极地予以填充、呼应、连接等。曲笛、管子声部以其更为灵活的方式，既衬托又补充，丰富了主奏声部。除了主奏功能和两种不同的伴奏功能，还有一种功能：《六调》合奏中平调小唢呐所奏《反六调》，是以对比性的声部与主奏声部相结合的，这是一种类似副旋律性质的配奏功能。（参见谱例1之②）各个乐器声部分别适应不同乐器性能，在支声原则基础上，以不同的功能方式形

成和结合，这就是“门面”曲中“各走各路”的基本特点。

（二）变的织体构成

20世纪50年代以后的艺人大都没有经过前代那种系统、正规的分声部合奏训练，“门面”曲演奏中各声部虽不失原有的传统特点，但却加入了更多的即兴创造成分。前已述及，后世“门面”曲的演奏是用各种手法不断予以变奏发展的，而这种变奏发展主要是对主奏乐器唢呐来说的，其他伴奏乐器声部则相对稳定。主奏乐器声部因变奏发展而活跃多变，但每一次变化都能与伴奏的声部形成良好的结合。如：

谱例8　《凡调》两种演奏对照
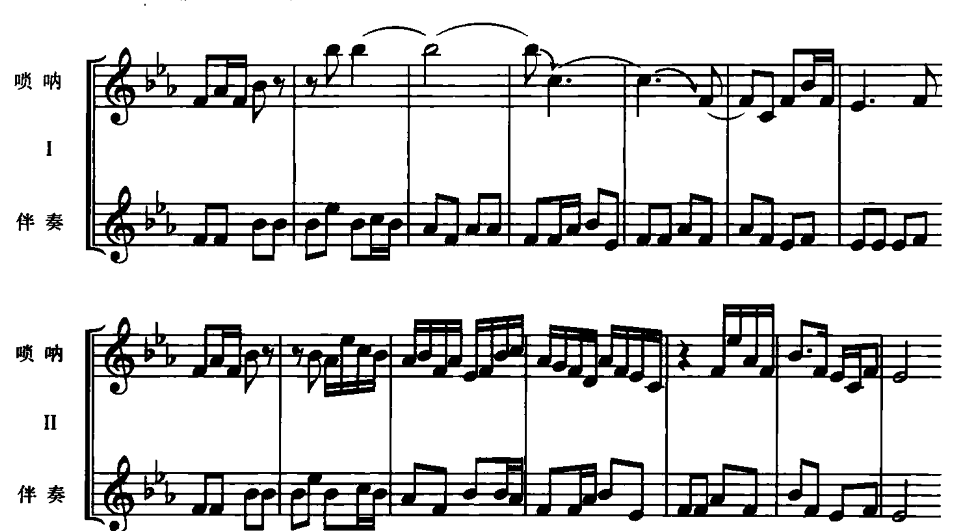
唢呐 I 伴奏

唢呐 II 伴奏

这里同一片段的两种不同演奏，伴奏部分基本相同，区别在于唢呐声部，但两个不同的唢呐声部与稳定的伴奏声部都是一种支声的结合。唢呐

声部的变化正是在与伴奏声部保持一定的支声关系的基础上形成的。由此可见，变奏发展的“门面”曲演奏仍是一种多乐器声部的合奏，它既保持了传统方式，又形成了新的特点，这就是主奏声部与伴奏声部之间动、静结合发展的支声关系。由于这新的特点，经常在声部间出现一些较大的分离，形成一种类似对比复调性质的结合。如：

谱例9 《青天歌》两个段落对照



这里Ⅰ与Ⅱ两个段落的唢呐声部都是在相同的伴奏背景上变化的，而Ⅰ的唢呐声部，以高点音大幅度下落而悠长的音调，与均匀、平稳流动的伴奏声部之间形成一种对比鲜明的分离关系。

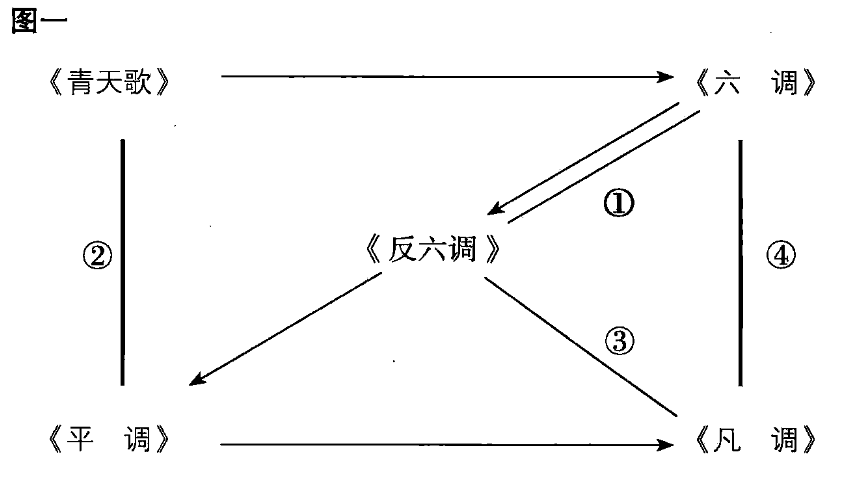
同为支声结构，前代那种明确的分声部方式，并不追求横向的声部变化，主要是以纵向上声部结合的丰富而见优，而后世变奏的织体形态，则主要是以横向上的多变而取胜。

（三）不同曲目的同时结合

不同的乐器声部可以在合奏中“各走各路”，作为“门面”曲的各个曲目也可在一定条件下作同时的结合演奏。前已述及，《反六调》起初是为了加强《六调》演奏而作为辅助声部出现的。既要起到辅助作用，又不能喧宾夺主，于是《反六调》旋律依照主要声部做出一些不同处理：在具体的旋法

上,《六调》音程跳动频繁,线条起伏大,音调活跃而有弹性,《反六调》则突出级进小跳,不出现大的起伏,以密集型的音符流动为主;在旋律活动音区上,二者相差四度,《反六调》在音高上尽可能地予以避让;加上同主音的调式变化,《反六调》以其鲜明的徵调式色彩,与《六调》的宫调式相对照;还有句法结构上起落、顿逗方式的不同等。这样作同时的结合演奏,不但很好地映衬、突出了主奏声部,而且产生了丰富有趣的对比效果。《反六调》与《六调》的结合,是在基本结构一致、调式骨架相同的条件下进行的,它们是一种支声的旋律派生关系。“门面”曲的各个曲目都有着共同的结构与调式基础,它们之间或直接或间接地都是一种支声式的派生关系。因而,只要两个曲目的主音音高一致,即可作同时的配奏结合。现将“门面”曲各曲目的派生关系和配奏结合关系图示如下:

图一



图中箭头表示派生关系及顺序,直线所连表示配奏关系,数字为配奏序号。各种配奏结合中,由于演奏《六调》的小唢呐已经失传,现在尚可用到的仅为②③两种。上述各种结合的曲目间,调高原本就相同,实际演奏时不需改调。传统的《六调》合奏中是使用管子的,可是在艺人抄写的分谱中却没有管子。据艺人所谈,《六调》中的管子声部是采用《青天歌》唢呐分谱而改为六字调演奏的。这实际上属于曲目间调高不同而用移调方法进行结合的情况。

结论认识

以上从不同方面对“门面”曲进行了初步的分析研究，由此得到以下一些基本结论与认识：

1.“门面”曲是一个完整的系统。它的三个不同方面贯彻了一个统一的原则：“门面”曲的合奏织体中，各个乐器声部是在支声基础上形成和结合的；“门面”曲的各个曲目实际上是按照支声方式派生的，因而不同曲目作同时的结合演奏才有了可能；“门面”曲的旋律发展，虽然丰富多变，但仍不脱离支声的基础，因而主奏声部无论作何种变化均能与伴奏声部和谐统一。巧妙地将支声原则贯穿运用于曲目派生、旋律发展、合奏织体，具体形成支声派生、支声变奏、支声合奏的特殊方式，从而将“门面”曲纵横各方面有机地联系起来，构成一个完整的乐曲系统。

2.“门面”曲是传统乐曲的一个典型。作为一个乐曲系统，“门面”曲是在特定地区的环境、条件下形成和发展的，自有其独具的个性特征。但“门面”曲又不是孤立的，而是在整个民族文化的大背景中存在的，它是构成民族传统音乐这个大系统的无数具体系统中的一个，它与其他各种系统间彼此影响、相互联结，共同体现出统一的民族音乐传统的某些共性方面。譬如，从一首乐曲派生不同曲目的方法，就并非“门面”曲所独有，它同样在鲁西南鼓吹乐、辽南鼓吹乐等地方乐种中以不同的特点存在着。可以说，这正体现出一个带有普遍规律性的现象，即：我国传统音乐中，对同一首乐曲素材，善于利用乐器、指法、调高等因素变化的不同，灵活地进行创造性的处理发展，从而适应演奏表现中多方面的功能需要。再如，“门面”曲变奏的织体构成，是主奏声部在与相对稳定的伴奏声部保持一定的支声关系中变化发展的，这种结构方式正与《弦索十三套》中《十六板》乐曲所采用的以支声为基础的固定旋律变奏一脉相承。可见，这里体现出一种早就存在的传统方式，灵宝“门面”曲正是这种传统方式的一个典型表现。其他如“门面”曲的变奏发展，同主音调式转换等，也都反映出传统音乐的某些规律性。

3. 作为中国传统音乐中一个具体的典型，“门面”曲以其系统的完整

性显示出，中国传统音乐形态表现不只是一个单线条的旋律，而且有以各种特殊方式构成的丰富的织体。其中支声作为一种特殊的多声结构原则，在我国传统音乐中更具有普遍性和典型意义。灵宝“门面”曲，从其“各走各路”的称谓，明确的分谱记录，长期的传承活动以至活生生的演奏实践，都清楚地表明支声作为一种多声结构在我国传统音乐中存在的客观实在性；同时还有力地证明，支声的表现并不都是自发的、初级的，它完全可以达到意识上的自觉和形态上的成熟。而支声存在的这种客观性和成熟性，也就为我们深入探讨、研究支声构成及其思维的规律性提供了现实基础。

（原载《中国音乐学》，1997年第4期）

儋州调声研究

杨　沐

引　言

调声是海南省儋县儋州方言区农村地区仅由年轻人演唱的一种情歌。在汉族民歌中，它是颇为独特的一个歌种。与该歌种相关的某些民俗迥异于其他地区的汉族传统，而调声本身的某些形态特征则从未见于中国的其他歌种中。这些特征与汉文化总体特征相左，显示了外来文化的影响。对调声的考察，不仅能为中国民间音乐研究提出一些新的课题，而且对民俗学、社会学等学科的研究也有一定意义。然而迄今为止，这一歌种尚未引起中国音乐学界相应的注意。自20世纪50年代以来虽有不少音乐工作者及学生相继到过当地采风，但国内已发表的论及调声的文字，据笔者所知仅有两篇介绍性质的短文（杨1981b，钟1987）[1]及《中国音乐辞典》中的“调声”条目（第81页）。儋州本地的一些文化工作者在调声的搜集整理、调查研究

作者简介：杨沐（1949—），男。

① 本文的参考文目采取国际通用的格式，即当谈及或引用直接摘引或归纳引述有关资料时，均在文中相应处以括号表明所涉及的文论之作者姓氏与出版年份，有必要时还加上引文在原作中的页码，而在文末参考文目栏下则按姓氏拼音先后详列该资料的作者姓名、出版年份、文目、出版者或资料收藏者等有关资讯，以备查考。

方面作了大量工作，其成果极具参考价值（吴1981、1986；周1984、1986、1988）。可惜这些成果既未正式出版，亦未被广泛介绍给学术界，而仅以油印或打字的形式存于他们本人或有关单位所收藏的资料中。

本文为笔者在1981年及1988年两次田野工作基础上对调声所作研究的部分成果。发表的目的，主要在于期望引起国内音乐学界对这一歌种及有关课题的注意及进一步研究。

一、调声文化

笔者将调声及与其相关的社会文化现象统称为“调声文化”。调声文化涵盖面相当广泛，以下仅为本文论及的几个方面。

（一）人文地理

儋县位于海南岛西北部，面积三千多平方公里，与该岛北部临高县紧邻。儋县西北临海，地势平坦，东南内陆则为宽窄不一的台地与丘陵。居民大部分为汉人，分别使用儋州话、军话、客家话与白话四种方言；少部分为黎族人、苗族人与临高人，分别使用黎语、苗语与“临高话”。1979年全县总人口为417,758人，其中大约75%操儋州方言（儋县县委办公室统计资料）。儋州方言区约占全县面积三分之二，仅未涵盖该县东南部内陆山区。儋州方言区大部分地区村落密集，相邻村镇多在步行可达的距离。儋县属热带岛屿季风气候，夏长无冬，却不酷暑。这些有利的自然环境为调声文化提供了必要的生态条件。

（二）早婚及“不落夫家”

儋州方言区历来买卖婚姻及早婚现象普遍，婚姻多由父母包办。一般婚龄为十四五岁，定亲年岁更有早至三四岁者，甚至指腹认亲。婚礼之前男女双方通常素未谋面。据儋县妇联对儋州方言区富克镇的调查，由1981至1988年，全镇结婚308对，其中包办买卖婚姻256对，占结婚总数83%，早婚269对，占结婚总数87%（姜、王1990）。

对于儋州地区“不落夫家”的婚俗，学界已有报道可供参考（陈、曾

1933:80—81，王、岑 1936，姜、王 1990），因而此处仅就与本文论题有关者，综合笔者本人以及这些学者的调查结果，作一简略归纳。儋州方言区同村常是同宗同姓，彼此互不联姻，定亲者则不同村。按当地传统，婚礼须持续数日。这几日内新娘至外村男家时均由本村少女作伴娘，相随往返，不留男家与新夫共宿。庆典程序终了之后，新娘即开始长住娘家，有长达数年者，一般是待至怀孕临产，才前往夫家定居。"不落夫家"期间，夫妇间可能来往，其程度取决于双方感情的亲疏。一般而言，女方仅于年节或农忙至夫家小住数日，亦有稍坐即返的。与此同时，男女双方均在本村宿于"青年馆"内并参加调声及"夜游"活动（详见下文），享有很大的性自由。儋州方言区有"头胎子女众人生"的民谚。当地人在习惯上对此不以为非。头胎子女在家中被视为己出，在社会上不受歧视；长男亦享有长子继承权，与汉族一般传统无异。[1]

相对于汉族传统，在早婚方面，儋州方言区与其他许多地区并无二致，较为独特的则是这"不落夫家"习俗。该习俗在少数民族中较为多见，但在汉族中现今除儋州以外仅在极个别地区存在，且其性质与形态皆与儋州"不落夫家"大不相同，例如福建惠安的"长住娘家"婚俗（详见下文）。

（三）青年馆

按儋州方言区民俗，各家孩子长大至青春期，便不在家中住宿，而是男女分开，集中宿于本村一种集体宿舍性质的公房中。这种公房在当地被称为"后生笼"或"后生家笼"，在普通话中称为"青年馆"。一般而言，当地每村有男女青年馆各一，视村中青年人数而定，每馆住宿人数为七八位至十数位，人数多者可能分为两馆。馆屋既可能是村中祖上传下或是村民集资而建的公房，也可能是村中平时闲置的祠堂或会所之类的房舍，还可能是某户人家自愿提供的民居。青年们的日常生活及劳动仍与父母家庭在

---

① 笔者曾在一篇文章中称，当地头生子不享有长子继承权，而由次子取代（Yang 1989）。但其他民俗学者的报道（王、岑 1936，姜、王 1990）以及笔者本人再调查的结果均证实笔者前说不确，系笔者当时田野工作中的一项失误。

一起，而青年馆则为他（她）们睡觉及业余活动的场所。除与外村异性青年的互访活动之外，各村青年并不与外村青年合用馆屋，而本村的男女青年馆也是严格分开的。因此，青年馆实际上形成了以村为单位而同村男女又各自为政的青年活动中心。活动的主要内容包括调声的编创、排练与演唱，以及夜游。同馆成员在这些活动中形成了一个互相了解、配合密切的整体。青年馆中各人的关系地位平等，但每馆均有一个实质上的领头者，俗称“调声头”。调声头并非经由任何形式的选举或指派产生，而是在日常活动中自然形成的。一般而言，调声头是在青年馆中演唱、编创及组织领导能力较强且为众人钦服者。在调声与夜游活动中，调声头是事实上的指挥与组织者。

（四）调声

调声仅流行于儋州方言区农村。在儋州方言区内，有几处由其他方言区形成的小块“方言岛”。虽说“岛”上青年由于长期耳濡目染也都知道一些“岛”外青年常唱的调声歌曲，但“岛”内却无此类民俗，他（她）们也从不参与“岛”外的调声活动。调声流行以方言区域为界，泾渭分明，此为一例。

调声的词曲年年翻新，总数无法准确统计。儋县本地研究者多认为累积至今的不同曲调应在千首以上。当地人视20世纪50年代前的调声为传统调声，各青年馆多有代代相传的手抄歌本，记录这类调声唱词，但不记曲调。自20世纪80年代初期以来，卡式磁带录音机在当地日渐流行，许多青年便喜欢把调声录下保存。目前由专业文化工作者记录整理的调声歌曲，总数已近四百首（中央音乐学院1981，周1984，Yang 1990），其中绝大部分词曲不同。

按当地习俗，调声只在野外或青年馆内唱，未住入青年馆的小孩不唱调声，已有儿女的成年人也不再唱调声，而同性青年之间、同村男女之间更不对唱调声。野外演唱调声的主要形式当地称为“调大坡”或“玩坡”。这种活动并无特定日期，只要天气晴好便可能进行。一般而言，多在乡间放电影、演戏、墟集、年节、婚庆、祭祀等民间集庆日。凡遇某处有此类集庆，邻近各村青年常借机云集该处，俟当日集庆结束，通常是傍晚或天黑，即开始对唱调声。实际上，在场的各村青年于日间集庆上便已三五成群，互相观察，

选择调声的对象了。按当地习俗，同一女青年馆的成员总是定制颜色款式相同的服饰在此类场合穿戴，而同一男青年馆的成员也至少在服式上保持统一，因而很容易从衣着上辨别出不同的群体。调大坡中的演唱方式总是以青年馆为单位的异村异性两调声队之间的对唱。活动开始时，逗留于场地上的调声队各向择中的异性队伍靠拢，通常多由男队主动，队员互相勾着小指，面向女方列一横排，按节拍整齐地上下前后甩动下臂并踏动脚步，数拍过后，歌声开始。演唱往往由队中一人率先，众人旋即跟上。女队此时亦于对面数步之外勾手成列，摆手踏足，与男队节拍相和。待男队一曲终了，女队便接唱应答，双方舞蹈动作不停。倘两相投契，则对唱持续并渐趋热烈；倘不投合，则其中一队可能演唱一些词句使对方感到难以为继而识趣离去。两队对唱之际，也可能有第三队乘其歌声间隙插入，以含蓄的歌句邀请其中一队转向。被邀的一队如有兴趣，便会如其所愿转身应答。在这种竞争中最终占下风的调声队，只能悻悻离去另觅对象。调声场上的歌队越多，各队选择如意对象的机会越大，但竞争也就越激烈。调声队在对歌场上的成功不仅取决于队员的相貌与打扮，很大程度上还取决于各队演唱的优劣、曲目的多寡以及随机应变能力的强弱。各队平时的编创是否精彩丰富，排练是否充分，以及调声头的临场组织能力如何，此时都成了重要因素。当地青年喜欢人多热闹的调声场面，主要原因可能就是这种特定氛围中的选择性与竞争性。

必须说明的是，海南有所谓“军坡”节会。这是一种类似庙会的民俗集庆，包括游神、祭祀、集市、娱乐等活动，各地会期不同。民众赴会，俗称“逛军坡”。“逛军坡”与“调大坡”不同。前者为海南汉族地区民俗活动；后者则为儋州方言区青年活动。儋州青年虽可能假邻近地区“军坡”节会而聚于该处野外调大坡，但“军坡”节会却并非一定与演唱调声有关。

调声曾于“文革”期间被禁，20世纪70年代末期开始逐步恢复，至20世纪80年代大为兴盛，远非20世纪五六十年代状况所能比拟。自年1980以来，儋县乡间机动交通工具日渐普及，最常见的是带有拖斗的手扶拖拉机，拖斗上罩一帆布车篷，当地青年谑称其为吉普赛人的“大篷车”。交通的便

捷使得青年们活动的范围大为扩展，凡步行嫌远的地点，他（她）们多乘“大篷车”或其他水陆交通工具前往，各处调大坡的参与人数也因此大为增加。场面较大者多见于沿海或平埔地区，例如海头、马井、三都、峨蔓等处。有些民间集庆日，例如白马井镇每年农历正月十六日的民间游神祭祀集庆，已成当地青年约定俗成的调大坡盛会，远近闻名。届时方圆数十里的男女青年蜂拥而至，人头济济，歌声此起彼落，场面壮观。

每次调大坡持续时间长短视当时当地的具体情况有所不同。参与者兴之所至，可能持续至深夜。通过调声对唱而结识的男女各队，可相约夜游或下次调大坡时再见。

（五）夜游

民俗学者曾对儋州方言区的夜游活动有过较具体的描述，摘引如下：“‘夜游’活动程序为：本村男青年外出，路遇外村女子，互相逗趣、追逐、借以熟识，一旦钟情，男方可以故意夺其草笠、头帕等随身物品，并自报村名、姓名，希望该女子能来本村索取。被‘抢走’物品的女子，返村后会向村内女青年通报情遇，经过一番商议，全村女子即践约集体‘夜游’，赴该男子所在的青年馆，扬言索回被‘抢’信物。双方见面后，嬉闹、调声，亲热如常。入夜，双方的‘调声头’根据调声中显露的才干及长相，为男女青年‘拉线’匹配，男子曰配‘仿郎美’（未婚女子及‘不落夫家’之未孕女子）；女子曰配‘后生家’。如被配双方情投意合，则可当夜欢爱。拂晓前，青年馆男子须集体护送所有女子返村，同时商定下次的‘夜游’时间。”（姜、王 1990）

以上描述与笔者的调查基本相符，但须作几点补充。其一，夜游双方并不只是日常生活中相遇者，更主要的是前述之调声对唱活动中结识者。其二，女方来访必事先通知男方或经双方约定，男方即互相知会，是晚必齐集馆中接待。其三，夜游有时也可能在野外进行。不论在哪一种情况或场合，调声对唱总是夜游的一个重要组成部分。具体而言，夜游可被界定为当地青年以青年馆为单位集体参与的、以调声对唱为主要媒介的一种性俗活动。

二、词曲形态

调声歌曲均无歌名，通常以唱词第一句称之。各不同曲调亦无曲名。调声歌曲虽各不相同，但仍有可循的共同形态属性。倘按中国音乐学界通用的汉族民歌分类体系，调声应属所谓“小调”体裁，其形态与中国南方“小调”类民歌的基本形态大致相符。调声唱词较为典雅，以七字句为常见，亦有七、五、三句相错的长短句式。句数多为偶数，篇幅短者两句，长者数十句，但以四句一首为常见。曲调节奏规整，节拍分明。各曲调虽不相同，但仍可辨识出一些共同的旋律因素，例如许多曲调中都常见强调商音的旋律进行以及一些共同使用的乐汇。旋律进行以级进为主，各种类型的重复是最常见的旋律发展手法。所用的音阶五声七声均有，但七声音阶的运用是五声性的。曲调音高明确，调式脉络清晰。最常见调式为徵，其次为宫及羽，再次为商。角调式未见。曲式结构可大体分为单段体与多段体两种，单段体曲调多由两乐句、三乐句或四乐句组成，歌词常以分节歌形式配曲。三乐句的单段体曲式在中国民歌中较少见。调声中这种结构常以“短、短、长”的形式构成平衡，例如前两乐句为对称的四小节，而第三乐句为句幅较长的六小节。多段体曲式多见于传统调声，歌词句数较多但不以分节歌形式配曲，而形成一唱到底的长调，必须指出的是，中国某些学者认为调声“曲式短小”（《中国音乐辞典》编写组 1984:81）、“保持四句一段的规格”（苗、乔 1985），这种归纳是不够全面的。

只要考察相当数量的调声歌曲，以上所述的形态属性都不难归纳出来，本文为篇幅所限，就不举例详述。以下仅就调声形态中有别于其他民歌的独特之处进行研讨。

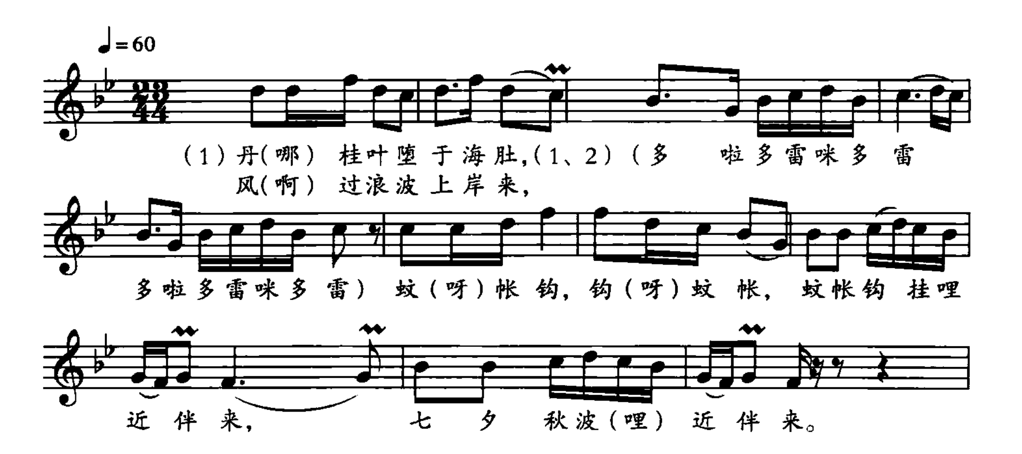
（一）衬词形态与词曲结合
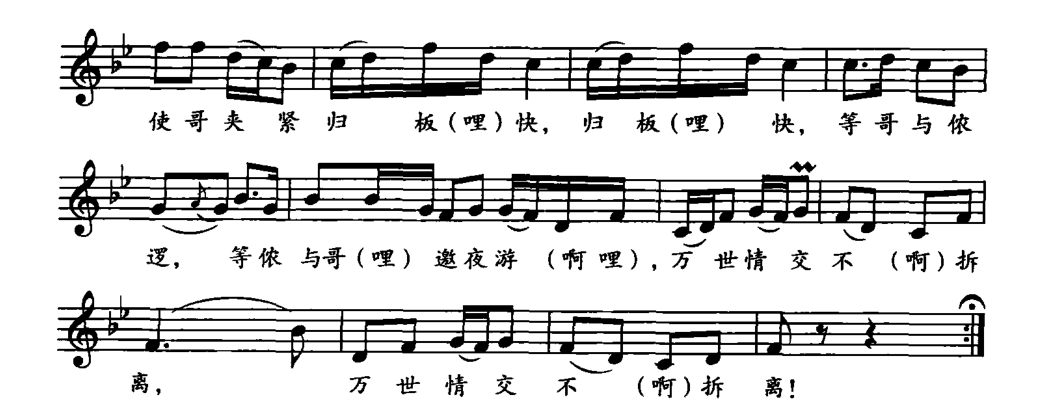
对于汉族民歌中的衬词形态，中国音乐学者已有较详尽的归纳（耿 1981，江 1982:292—306）。一般认为汉族民歌衬词类型包括语气词、象声词、助词、称谓词、个别字词的重复以及某些表义性的词组或短句。演唱衬词的

歌腔称为“衬腔”，以正词构成的唱腔称为“正腔”。衬腔在曲式上具备辅助及加强主体结构的功能，例如引腔、过渡、插句、扩充、呼应、收束等等。简而言之，衬腔的作用虽然重要，但在绝大多数情况下，歌曲的主体仍然由正腔构成，衬腔并不喧宾夺主。

然而上述归纳却无法涵盖调声衬词的情况。为叙述方便，笔者将上述各类衬词称为“常规衬词”。常规衬词在调声中亦属常见。但在自20世纪50年代以来编创的调声中份量最大的衬词则是两种从未在中国其他民歌中发现的类型，笔者将其称为“西洋唱名衬词”与“借词衬词”。西洋唱名衬词实际上是以西洋唱名首调唱法演唱的曲调；而借词衬词则是从其他调声歌词中借用来作为衬词的整句以至整段的实义唱词，其本身还可能包括一些常规衬词。这两种衬词从不以单字出现，而总是以至少相当于一句歌词的篇幅即不少于五或七个音节的句幅出现，在许多歌曲中它们构成的衬腔甚至长于正腔本身，形成“反衬为主”的局面。如谱例1，全曲仅开头两小节为正词，其余全为衬词；第三至第五小节为西洋唱名衬词，自第六小节起则为借词衬词。许多学者可能不会同意将此例中那些明显的实义唱词称为衬词，但当地歌手们却坚称它们只是从别的歌中借来作衬词用的，并认为在这首歌中它们无任何表述性意义。

谱例1





与这两种衬词密切相关的是调声词曲配合的特点。自20世纪50年代以来，调声歌曲中常见两句或四句一段的歌词被拆为两个或四个单句，每句加以反复或续以衬词，以分节歌的形式配曲，使得实际上应是一段的歌词，配曲后成为一首有两“段”或四“段” 唱词的歌曲。如谱例1，“丹桂叶落于海肚，风过浪波上岸来”原为一段唱词，但却被拆成两个单句，当作两“段”唱词配在相同的两小节曲调中，而每段余下的部分则由衬词填满。调声词曲配合的这一特征，笔者从未见于其他中国民歌中。

（二）“专曲专用”与词曲构成

中国民歌形态的基本属性之一是一曲多用、基本曲调相对固定。具体而言，某一歌种可能包括成百上千首民歌，但其所用的基本曲调却常常只有一首或数首。其中每一首基本曲调都可配以无数首歌词，在实际编配或演唱中这基本曲调虽可能有细部变化，但其基本形式却是不变的。

调声的情况却与此不同。一曲多用的情况固然也见于调声编创实践，例如在夜游时即兴编词配以现成曲调来演唱，但这并非调声歌曲编创形式的主流。调声编创的主要方式是“专曲专用”，在这一点上接近于专业歌曲创作；但它又是一种集体口头创作，带有很大程度的即兴性，因而仍然不同于专业创作。晚间或闲时，青年们多聚于各自的青年馆内，编创与练习调声，为调大坡及夜游作准备。这与那些以临场即兴发挥为主要编唱方式的歌种很不相同。与中国许多民歌歌种不同的另一方面，则是调声仅由年轻
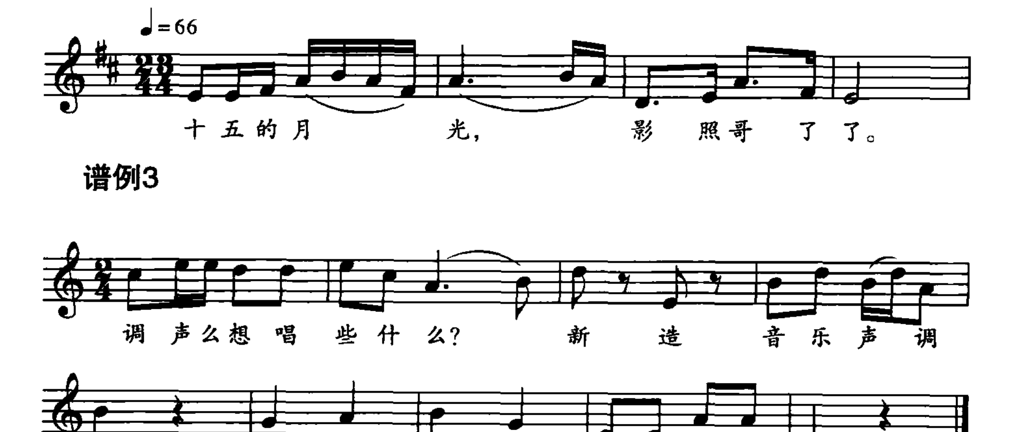
人编创并演唱，没有任何老辈人的参与或过问，而且这些编创与演唱活动又具有如前所述的强烈竞赛性质。争强好胜、追求新颖是年轻人的特点。这些特定因素使得调声在编创与演唱两方面都带有很大的革新性，与一曲多用的歌种相比，它在形态方面程式性与承继性都较弱。为了取胜，各青年馆都尽力求新求好，使自己的创作有别于其他青年馆的曲目，力争每一首新歌都是新词新曲。但当地青年们毕竟不是专业创作者，他们的创作不可能脱离他们所熟知的传统音调，也不可能脱离民间艺术创作的一般规律。这使得绝大部分调声在词曲构成上都保留有某些共同的特征性语汇、乐汇与旋法。然而，由于青年们在编创中标新立异的努力，在大部分情况下各首歌曲相互间的差异之大都已明显地不是“一曲多用”原则所能界定的了。在调声的编创中，任何新鲜的词曲因素，不论是歌曲还是乐曲，是当地的还是外地的，是民间的还是专业创作的，只要是当地青年们听到的并记住的，都可能被采用。

儋县本地的民间音乐品种较为丰富，除调声以外，流传于儋州方言区的最主要歌种与乐种包括儋州山歌、二句半与牌子鼓。调声的唱词中常见与儋州山歌相似的修辞及语句；调声曲调中常见的某些乐汇则与这些歌乐种中的一些基本乐汇相似或相同。这使得调声词曲保持了与当地其他歌乐种一致的地方特色。我们可把这些乐汇看为是调声的特征性乐汇（详见杨1981a、1981b，Yang 1990，吴1986，周1984、1988）。

调声词曲中的外来因素及专业创作影响，可以从一些实例看出。根据当地文化工作者的研究，一些老调声中的旋律及外来语唱词系由当时的出海渔民从印支沿海带来的该地民谣音调及土语；而20世纪30年代末日据期间的一些调声则搬用了日本歌曲的音调（吴1986）。有一首20世纪20年代的调声曲调可能是当时教会学校教唱的美国歌曲曲调的变体，而20世纪70年代的一首调声的种子音调则完全搬用了当时流行的歌剧《白毛女》插曲《扎红头绳》的主导动机（周1988）。从笔者本人采录到的调声歌曲中也能举出一些实例。谱例2为新州坡朗村青年馆1988年新编的一首调声的首句，旋律是当时流行的专业创作歌曲《十五的月亮》（石祥词，铁源、徐锡宜

曲，1985）第一乐句的自由倒影对位，唱词亦甚相近。谱例3流行于20世纪30年代早期，具有明显的当时“工农革命歌”旋法特点，并与当时流行的《打倒列强》在音调上有共同之处，其唱词更直接道出了调声善于吸收外来新音调这一特征。1981年笔者在新英镇采录老歌手吴赞堂演唱抗日时期的调声时，他就声明其中两首曲调系取材于粤剧唱腔（例见中央音乐学院1981:56–59）。此外，下文将要述及的“西洋唱名衬词”也是调声歌曲中明显的外来因素。





中国的许多民歌，特别是即兴编词的歌种，其歌词都或多或少带有时代特征，从中可以窥见当时当地的世态或事件，但它们的曲调却是相对固定的，并不因时而变，表现出民间音乐稳定、延续的一面。调声的歌词情形与这些民歌相似，但其曲调的情况却与此不同，它们所显示的是民间音乐变化的一面。这是与调声“专曲专用”的编创方式及音调构成特征有因果关系的。一般而言，任何地区所流行的外来音乐及专业创作音乐都是随时代潮流而变的。调声由于具有善于及时吸收新鲜外来因素的特点，因而它的音调也总是随着社会上这些音乐流行的趋势而变，使得它的曲调也带上了时代特征。

“专曲专用”及善于吸收外来因素的编创特点使得调声词曲的形态随

时更新，各不相同，但另一方面，各调声歌曲所共同保留的特征性乐汇与其他共同属性，例如方言、演唱形式以及与此相关的习俗等等，却又足以使这些不同的歌曲成为一个有共同特征的集合体，成为有别于其他民歌的一个独立歌种。这一歌种的独特形态，则为中国民歌的研究提出了一些有意义的新课题。

三、历史考察

由于通常无直接的文献记录可供查考，口头传承文化各种属之源起及发展的具体情况常是民间文化考察中最难的环节之一，不易得出具体而微的结论。调声文化的历史考察是一个涉及面极广的课题，以下几个方面的探讨只是研究的开端，向学界同行提供几个有关的线索而已。

（一）调声来源

着眼于歌曲形态，关于调声的来源，在当地民众及文化工作者中存在数种不同的说法，大致归纳如下：

1. 调声由儋州山歌衍变而来。当地沿海多有盐场。盐场工人在长期枯燥的车水劳动中习惯唱儋州山歌解闷。儋州山歌节拍自由松散，不适合车水的脚步节奏，久而久之，这些工人所唱的山歌自然地逐渐演化成节拍鲜明、节奏规整的歌曲，以后就成了调声。

2. 调声由当地沿海的渔歌衍变而来。

3. 调声源于明末清初儋州两位风流文人张绩和吴德裕所编创的情歌。

据笔者调查，儋州方言区沿海实际上并无渔歌，当地渔民在家中及出海期间所唱的民歌就是儋州山歌。张绩和吴德裕是儋州方言区几乎家喻户晓的本地历史人物，他们所编创的情歌当地不少中老年人能唱，而这些情歌全为儋州山歌。因此，上述三种说法实际上均认为调声源于儋州山歌。

目前中国音乐学界似乎也已采纳了这一观点。笔者本人就曾经认为调声音乐可能源于儋州山歌，而二句半则可能是介于二者之间的一个过渡性歌种（杨 1981b），其后，其他学者也曾断言调声是从儋州山歌衍变而来（周 1984、

1988,《中国音乐辞典》编写组1984:81）。现在看来，此说大可商榷。儋州山歌与二句半均为“一曲多用”的歌种，前者只有一个基本曲调，而后者至今为止也只发现形态相去不远的三个基本曲调。调声是“专曲专用”的歌种，曲调数百，年年更新。认为曲调数百的调声源于仅有一首曲调的儋州山歌或仅有三首曲调的二句半，于逻辑推理上甚为牵强。根据上文对调声词曲形态特征的分析归纳，较为合理的推论似应为：调声音乐的来源是多方面的，综合了当地的传统歌乐种如儋州山歌、二句半与牌子鼓音乐，以及流行于当地的外来民间音乐与专业音乐，其间还可能有当地文人创作的影响。

（二）调声成型期

调声成型于哪一时期，是更加困难的课题，此处也只能作一推测。如前所述，调声有年年翻新的特点，且在词曲两方面都具有较明显的时代特征。社会上各时期的重大题材，例如辛亥革命、抗日战争、解放战争、“文革”以至近年的“改革开放”等等，在调声唱词中都有反映；而从调声曲调中又能侦寻出一些当时社会上的流行音调。利用这一特性，再辅以其他旁证，例如当地人的回忆及各青年馆歌本的记录，我们可对不少现存调声歌曲的创作及流行年代作出较准确的判断。从已收集到的调声中据此判断出的年代最早者编创于20世纪初期。从这些早期调声来看，调声词曲形态在当时就已相当成熟，其基本属性与上文概括的调声形态的一般属性一致。此外，在一首20世纪20年代流传的调声中，有“扎马遛身哒调声”的唱词（周1984:38），即“张开双腿、踏步摇动身躯演唱调声”之意，可见当时调声的演唱姿势也与现在基本相同。既然在20世纪初期调声不论在形态方面或在演唱姿势方面都已如此成熟，则其萌芽期应早于20世纪。但事实上又从未有人搜集到早于20世纪的调声。当地青年馆有保留歌本以记录传统调声歌词的习惯，那末倘若曾有年代更早的调声歌曲，何以无一被记录下来？较为合理的推测，似应为这一歌种的成型期只在19世纪中晚期。

（三）相关的性俗史

与调声相关的性俗是调声文化的重要组成部分，对调声文化的历史考察不能与之脱离。这些性俗包括当地的“不落夫家”、青年馆、夜游以及调

大坡。本文由当地的人口组成及移民史人手对其进行考察。

海南土著为黎族，其他民族皆由岛外迁入，这在民族学界已是定论。汉人于历史上第一次在海南设治是在公元前111年，是年冬汉武帝遣兵伐黎，于该岛设朱崖、儋耳二郡（班固《汉书》卷六〈武帝纪〉第六）。不计先前少量迁入的汉民，较大规模的汉族移民当始于此。朱崖即今三崖市；儋耳即今儋县，于历史上曾数易其名，但以“儋州”一名为常用（陈1949:5—11）。定居儋县的大陆移民与大陆历代政权向当地屯兵密切相关。自汉至明，各朝屯驻的兵员及其亲属成为大陆移民的主体，其数量以唐、宋、元、明几代为多。这些移民中，汉人占绝大部分，少数为苗人。汉人多来自两湖两广，其中又以两广交界处之高州、梧州人居多，儋州方言则由该处传来；苗人则系明代自广西迁来的苗兵及其亲属之后裔（王、彭1934:卷五〈经政志〉一，“兵志”条；卷二〈地舆志〉十五，“习俗”条；王1948）。至于临高县与儋县的临高人是否可被确认为一个民族，以及他们从何处何时迁入当地，行政当局及学界至今尚未作出定论。但目前学界基本倾向于肯定临高人并非汉族，其定居海南的历史亦不短于汉人，而“临高话”则应是侗泰语族的一个语言（梁1981）。

广西是以壮族为主的多民族杂居地区。壮族的“不落夫家”、“玩公房”、“歌墟”，以及苗族的“不落夫家”、“游方”与“姑娘房”等习俗，都是中国音乐民族学者熟知的事实。又据笔者在海南各地所作的调查，黎族的“不落夫家”和“隆闺”情歌习俗与上述壮、苗习俗相类，而迁至海南的苗人则始终保留“不落夫家”及性爱自由的传统。临高人同样有与民歌文化共生的“不落夫家”性俗，与调声文化在形态上极为近似。临高沿海各村有与儋县青年馆性质相同的公房，称为“朗馆”，又有与儋县调大坡相似的情歌演唱习俗，所唱民歌称为“利利美”，是一个“一曲多用”的歌种。儋州汉族先民在广西既与壮人、苗人长期共处，迁至儋州之后又始终与黎、苗、临高人为紧邻，则受其影响似在情理之中。因此，笔者认为儋州方言区调声文化中的性俗源于这些少数民族的长期共同影响，其中黎族的影响可能最大最直接。除儋州以外，海南少部分汉族地区亦曾有过“不落夫家”习俗，但无类

似于调声的音乐活动。海南其他地区的汉民何以并无此俗而能保留汉族传统，可能是由于其先民多来自本族传统较强盛的纯汉民地区，移民史相对较短，移入海南之后又定居于已相当汉化的地区，以及其他未知的因素所致。当然，确切的结论仍待进一步的调查研究。

此外，不少其他问题亦待澄清。例如，这些性俗在儋州人中形成于哪一时期？形成的过程如何？从逻辑上说，一种群众基础深厚的民俗，似不可能仅有百来年的历史。但据上文考据，调声的历史似又不足二百年，因此调声与这些性俗的起源与发展似不同步。对此又该作何解释？倘调声的出现迟于“不落夫家”与夜游，则先前的夜游活动是否伴有音乐活动？这些都有待考察。

（四）“Êdiang”考源

调声在儋州方言中发音为“êdian”，实际上并无确切的普通话对译。据当地人说，20世纪50年代初期一些外地文化工作者将其译为“调声”，此后即约定俗成地被人们接受，成为通行的称呼了。在儋州方言中，“dian”意为“声”，但却不存在发音为“ê”的实义单字。在当地其他方言以及普通话中，同样不存在这一发音的实义单字。因此，不论是当地人还是外地人，无人能解释“ê”的确切意思。在儋州方言中，它仅见于与“dian”联用，构成“êdian”这一专有名词以指称本地的这一种民歌。在调声歌词中，它偶而也被单独用作“êdian”的简称，或单独用作动词，为“唱 êdian”之意。

“Êdiang”一词在现已收集到的早期调声歌曲中即已存在，足见它的历史至少不下百年，可能与这一歌种本身一样长。儋县本地的一些文化工作者认为，它可能来自某少数民族民歌中的衬词（吴1986:101）。笔者曾循此线索进行过一些调查，发现“ê”在黎族民歌中是常用衬词之一。有一种黎族民歌习惯上每唱必用“ê”为衬词，其曲调就称为“ê 调”。另一方面，在儋州方言区干冲有一种音调别致的调声，在当地称为“laiê”，意为“黎族的ê”。对比干冲的“laiê”与黎族的“ê 调”，虽不能发现明确的近似乐汇，但相对于其他调声歌曲而言，“laiê”的音乐风格大体上更近于黎族民歌。

既然在儋州方言中“êdian”意为“ê 的声音”，“laiê”意为“黎族的 ê”，

而黎族民歌中又确有被称为“ ê ”的曲调，再考虑到儋州人与黎人的社会历史渊源关系等因素，则“ êdian”中的“ ê ”源于黎族的民歌称谓，应是较为合理的推论，“ êdian”一词即可能由此而来。但调声与黎族民歌在词曲形态上看不出有明显的承袭关系，且据前所述，调声音乐实际上汇自多种源流，不可能仅源于黎族音乐，因此，“ êdian”一词所反映的可能主要是调声文化中的有关习俗与黎族相应习俗的渊源关系而非二者在音乐上的承袭关系。但“ êdian”一词究竟从何时起被用于称呼这一歌种，它与该歌种的形成是否同步等等问题，则又有待进一步研究了。

（五）西洋唱名衬词

调声中的西洋唱名衬词历史不长。目前所知包含这种唱名的调声年代最早者是1981年儋县文化局郑照辉先生向笔者提供的（见谱例3）。这是他在20世纪30年代唱过的一首调声。西洋唱名传给当地青年的可能渠道似乎只有两条：1. 设于当地的西方教会及教会学校；2. 当地西式学堂的音乐教育。

西方传教士第一次踏足海南是在16世纪，但未涉猎儋县（Myers 1919:47—49）。据笔者1988年向儋县基督教会牧师余冠球的调查，儋县基督教会设立于1889年，而教会学校在当地的创办则迟至20世纪20年代，至1949年先后有过三所；但每一时期仅有一所，教会及其学校在当地传播西方音乐上可能有些影响，但较之当时当地为数众多的普通学堂（见下文），这种影响应相当有限。

在中国历史上，海南是历代朝廷贬谪仕人的惯常去处。苏轼就曾被贬居儋四年并在当地设馆授徒，在儋县文化史上作过重大贡献（韩1704：卷二《流寓志》）。历史上儋州人热心向学的风气很盛。苏轼的教馆“东坡书院”不仅存留至今，且经历代扩建，甚具规模，至1988年已成有十三位工作人员的苏轼纪念馆。倘仅从苏轼设馆算起，儋县学堂教育的传统就已有近千年的历史。中国旧式的学馆教育自然与西洋音乐无关，但当地人热心教育的传统与向学风气却促使儋县在20世纪初接纳、设立西式学校方面于海南名列前茅，比大陆发达地区亦不惶多让。1919年以前，儋县总人口仅十几万，但全县已有小学135所，学生人数7536人；至1932年增至小学150所，中学一所，学生共

8191人（陈、曾1933:74，195—205）。随着20世纪初中国大陆学校西式乐歌课的开设，儋县的学校也及时跟上风气。当时学校教唱的歌曲是采用西洋首调唱名的，儋县民众称之为“学堂歌”，当时上过学的老辈人多还记得一些。调声的编创演唱者多为学龄青少年，有的本身就曾上过学校或正在上学。吸收新鲜音调既为调声编创的主要特点，则当时学生中时兴的“学堂歌”中的西洋首调唱名被用于调声就几乎可说是势所必然了。因此，在没有发现其他更具说服力的传播渠道之前，可以认为调声中的西洋唱名衬词是主要经由西式学校教育的渠道，以“学堂歌”作为主要媒介而被吸收入调声的，其初次出现于调声中的时期可能是20世纪20年代末或30年代初。

四、课题研讨

近年来音乐民族学研究的范围已被扩展到几乎无所不包的地步，调声文化研究所涉及的课题自然不可能在一篇文章中穷尽。以下仅就文化移植与民俗两方面的某些课题加以研讨。

（一）调声文化与文化移植

在词曲形态方面，调声虽然吸收了不少外来因素，但基本上仍保留了汉族民歌的属性。然而，调声文化的其他重要组成部分却跟汉族传统及汉文化总体特征不同以至相悖，例如“不落夫家”、青年馆、调大坡与夜游习俗，以及由这些习俗所表现的伦理观等等。经由上文的论述，我们知道在其他汉族地区并无相同习俗存在，而调声文化中的这些习俗则是由黎、苗、壮等少数民族文化在长期的历史发展过程中向儋州方言区的汉文化移植的结果。调声文化所表现的这种文化移植现象，在汉文化研究以及文化移植研究中均有相当大的意义。

从整体来看，中国汉族传统及文化的稳定性是超乎寻常的。在汉文化发展史上，外来文化的移入或影响不乏其例，但几乎全以外来文化被汉文化同化吸收为结果。也就是说，在汉文化史上，由外来文化的移入而产生的新变体几乎总是跟作为主体的汉文化相容而不是相悖的。福建惠安“长住娘

家”婚俗即为一例。根据中国人类学者的研究，惠安古代土著的族属不是汉族，而是百越民族的一支。随着其后汉民的大量迁人，当地土著渐被汉化，当地住民的民族成分也逐渐转为汉民，现今惠安的这种习俗，即为当地土著习俗的遗存，但却已在本质与形态两方面都被汉化，成为土著闽越人“不落夫家”婚俗与汉文化中推向极致的封建贞操观念相结合的产物，已婚女子住娘家期间不享有保存“不落夫家”风俗的少数民族妇女所享有的社交、性自由（蒋1989）。

从本文所谈的文化移植的角度来看，在汉文化中惠安的这种风俗就是一种外来的文化移植，是当地古代土著文化植入其后在当地占了主体地位的汉文化的结果。但由这种移植所产生的文化变体已与它的母体产生了质的差异，它已被汉文化所同化，与其相容不悖了。然而，由调声文化所表现的外来文化向汉文化的移入却是一个例外。它基本上完全保留了原貌而未被同化，与汉文化始终不相容。这样的个例相当罕见。这一实例的存在，说明了在特定环境之下，客体文化能够以基本不变的形式长期生存于与其相冲突的主体文化之中，并沿其自身原有的方向继续发展。因此，在文化移植的研究中，不仅这主客体双方都应是我们的考察对象，而对其生存环境的考察研究，也应该是一个不可忽略、意义重大的课题。

调声文化所反映的文化移植现象，还有助于我们对民俗学中某些课题的正确认知。此处举一实例。对于人类的婚姻发展史，中国民俗学界一致认为人类在进入个体婚配阶段之前，经历了由杂交到血缘婚（即族内群婚）再到族外群婚这几个原始阶段；而不同民族中现存的“不落夫家”婚俗，则是原始的族外群婚现象的残存。中国民俗学界传统上将国内“不落夫家”婚俗界定为少数民族的与汉族的（如前述之福建惠安）两种类型。儋州方言区的这种民俗，虽然民俗学界50年前就有过报道（王、岑1936），但它与其他汉族地区此类民俗的显著区别却从未在理论方面引起过学界的注意，直至近年才有一篇探讨文章出现（姜、王1990）。该文作者遵循上述民俗学界的普遍观点，认为汉族儋州人“不落夫家”的婚俗是当地汉人本身的原始族外群婚现象的残存，并称其为“儋州人太古婚俗”。以这种认知为基点，该

文提出了与中国民俗学界传统理论不同的观点，认为儋州人的这种婚俗“打破了民俗学界认为汉族与少数民族‘不落夫家’婚俗互为径渭之说。以形态认属，儋州人的婚俗应归属于少数民族的一类。”进而推至“可见以民族来划分习俗、判定性质是欠科学的认识，构成一种习俗的承续与演变，关键是经济与文化层次差异，而不是族间区别。汉族儋州人保持的‘不落夫家’习俗所表现的原始性，甚于一些少数民族，即是一个有力实证。”以民族来划分习俗、判定性质的观念固然值得商榷，但该文的这些观点却也颇可质疑，分述如下。

其一，据笔者的考证，儋州人这一婚俗并非来自汉族固有的文化传承，而是来自少数民族的文化移植。因此，它在形态上与少数民族此类习俗相同，是与“以民族划界的分类法”并不矛盾的，反而可用为证明这种分类法的合理性。实际上，该文其后也提到儋州人自大陆前来，“入境随俗，把黎族、临高人的‘夜游’、‘不落夫家’等婚俗，通过交融，演绎成为儋州人的婚姻文化而被传承。”这说明该文作者本身也无法否认这些明显的文化移植现象，而对自己的“儋州人太古婚俗”说法信心不足。“儋州人太古婚俗”说既不成立，则据此推出的结论也无法立足了。

其二，该文将习俗的承续与演变的动因扩展至经济与文化的层面，甚有见地，但其中所谓“文化层次差异”的提法，却是欠科学的认识，它反映出一个不应被忽略的观念问题。现今在各国学界以至不少民众中，已逐渐形成一种共识，认为各不同民族的文化虽在传统、观念与形态等方面存在种种区别，但却不存在层次上的差异。对于不同社会中科技的发达与否，我们可以有比较一致的客观评判标准，但对于任何一种文化的价值衡量，情况则有不同。存在于某一文化中的价值观，其本身就是这一文化的组成部分。而人类社会中的个体或集体成员所持的文化价值观也都逃不出他们所认同的那一文化体系。我们不应当依据某一种文化价值观去判定另一不同文化的价值并认为二者有层次高低之别。学术研究中的文化层次差异论，实质上是一种不易为人察觉的种族主义文化观。

以文化移植为主题的中国民歌研究目前还不多见，相信对调声文化的

深入考察将能加深我们对这一领域的认识。

（二）调声文化与性俗

笔者认为调声文化是儋州方言区性俗的一部分，并在这样的认识基础之上对有关课题加以研究。这一研究路向，可能与中国大部分音乐民族学者对相类民歌的研究路向有所不同。中国音乐学界在20世纪80年代以前对中国民歌的研究较侧重于音乐形态方面，但在其后则越来越多地突破了这一局限。自20世纪80年代中期以来，有关刊物上出现了一些民间音乐研究文论，涉及当地民俗中的“婚姻”、“爱情”方面，有的则更明确地从婚俗入手对音乐进行探讨（蓝1985，李1987，潘1988，蒲1989）。这些文章有的也涉及性俗，但却基本上是将性俗事象也纳入“婚姻”、“爱情”范畴进行讨论。

就民歌文化而言，通常被称为“情歌”的音乐演唱（奏）不见得就一定是为了表达所谓“纯洁的爱情”，它常常只是一种寻求性偶的手段，甚至与婚姻亦无直接关系。另一方面，与婚俗相关的民间音乐也可能与爱情或性俗无直接关系，在中国民歌中大量存在的婚礼歌即为一例。作为婚俗的一部分，它们在婚庆中演唱，却大多与性俗无关，许多婚礼歌甚至连情歌也不是。在学术研究中，倘若回避“性”字，只谈“婚俗”与“爱情”，则至少是自我设限，缩小了学术考察的领域，有时还会造成误导。

对调声文化中相应层面的研究，就主要应从性俗而非从婚俗入手。在调声文化中，当地青年男女之间充分自由的夜游关系即以性爱为主要目的，不一定与爱情相关，在绝大部分情况下亦不导致婚姻的缔结，反而与汉族传统的婚姻及家庭观念相冲突。它不是当地婚俗的一部分。倘若说它与当地婚俗有关，则这种关系也是负面的。当地婚俗的基础仍构筑于汉族主流传统之内，仍以唯父母之命、媒妁之言是从的包办婚姻为主体（例见上文所引富克镇调查）。调声文化与当地婚俗主流相逆，其中的性俗是对汉族传统婚俗及儒家婚姻、家庭、伦理观念的反叛，而当地“不落夫家”习俗则是介于这汉族婚俗与外来性俗之间的一种妥协性中介物，在最终要服从包办婚姻的前提之下，给了当地青年暂时的性自由与爱情自由。倘仅从爱情或婚俗的角度来诠释调声文化，则不可能达致对它的全面认知，反而可能造成误导。

对于以性自由为内涵之一的调声文化，有的学者称之为“陋俗”，认为是落后、愚昧的表现，必需加以革除（姜、王1990）。至今为止，在中国学术界特别是民俗学界，民俗良陋论仍占垄断地位（如：张1985）。在各少数民族中存在的与民间音乐活动相关的性俗，常被研究者归属于“陋俗”之列，被认为是不道德的（如：王1986，严1986）。与上文提及的文化层次论一样，此处牵涉到文化价值观问题。人类社会中的文化价值体系与意识形态体系是多种的、相对的。任何人在对某一文化现象作伦理评判时，所依据的准绳常只是他（她）所认同的体系标准。现代学者应该认识到，不论应用哪一学派的研究方法，研究者都应持中立客观的学术态度，不轻易对研究对象作伦理评判。在研究非我文化时，特别要避免以研究者本人所习惯或认同的文化价值体系作为参照系去衡量评判不同文化体系之内的诸种现象。某种被研究者据其本人所遵从的准则判定为“不文明”、“不道德”的习俗，在它本身所生存的体系之内却可能被认为是良俗且具有极强的草根性，调声文化即为一例。实际上，民俗良陋论所据的大前提，常是“研究者所持的评判标准才是唯一正确的”这样一种认知，而这一认知往往是某一文化中心论或文化殖民主义心态的表现，在学术研究中是不足取的。

（三）性俗音乐活动

在上述对调声文化的认知基础上，笔者将调声活动称为“性俗音乐活动”，其音乐称为“性俗音乐”，鉴于世界上许多地区都存在此类民间音乐活动，而以往的有关研究多是地区性的个案研究，笔者认为有必要将所有此类活动纳入一个类属进行考察与比较。总体研究与个案研究相结合，当能得出更加理想的结果。笔者将“性俗音乐活动”界定为“一种性俗；以民间音乐演唱（奏）为方式并以此为媒介以达性爱目的的音乐活动”（Yang 1988）。此处以“性爱”而不以“婚姻”或“爱情”为界定词，即与上文所述的认知有关。性爱可能与婚姻或爱情一致，因此这一界定涵盖了以婚姻或爱情为目的的音乐活动，但却又不仅限于此，它还包括与此二者无直接关系的性活动在内。另一方面，凡不属于当地性俗的音乐活动又都不被包括在内。在许多地区，情歌及其演唱（奏）虽是当地民俗之一，也被用于谈情说爱，但在当地民俗中

它们并不是达至性爱目的的必经手段，不成为当地性俗的组成部分，因而它们不在“性俗音乐活动”的界定范围之内。例如，陕北“信天游”及山西“山曲”中的情歌就不是“性俗音乐”，其演唱就不是“性俗音乐活动”。

除上文论及的儋县调声、临高“利利美”及黎族的“隆闺”情歌活动以外，中国许多少数民族的音乐活动也可纳入“性俗音乐活动”范畴，例如壮族的“歌墟”、西北各族的“花儿会”、侗族的“获炎”、“行歌坐月”、布依族的“浪哨”、水族的“玩花”、“赶场”、佤族的“飞玉”、瑶族的“玩表”、彝族的“跳月”、“玩公房”、“赶歌场”、哈尼族的“吃火草烟”及民俗节庆中青年人于野外的音乐活动、仫佬族的“走坡”、苗族的“游方”、“踩花山”、白族的“三月街”、阿昌族的“串姑娘”、景颇族的“干脱总”、傈僳族的“玩公房”等等。[①]性俗音乐活动在中国的分布面相当广（见图一横线阴影部分），在形态方面也有不少共同之处，例如活动形式多为集体歌会、活动者多为青年人、在许多地区都有“不落夫家”及“公房”习俗等。

日本学者内田琉璃子曾将日本历史上的“歌垣”活动（今已不存）与中国及东南亚国家中的类似活动作综合研究（Uchida 1984）。她的研究视野广阔，但有可商榷之处，分述于下。

1. 内田以日本“歌垣”一词作为各国所有此类活动的统称，并将其明确界定为“一种民俗。已达青春期的少年男女聚于神圣场所，歌舞欢宴之后，自由性合。”笔者认为，这一界定过于具体化、个性化。它或许与日本的“歌垣”情况相符，但却不适于作为这类涵盖面广泛、具体样态多变的文化现象的定义。例如，她认为中国壮族歌墟也是“歌垣”。但壮族歌墟其实并不符合她的“歌垣”定义，因为壮族歌墟不限于少年男女参加，也不在神圣场所，更无欢宴，也不在活动终了之后即行自由性合。笔者“性俗音乐”的命名及界定虽不尽理想，有待完善，但较之内田的命名及界定当更符合学术要求与实际情况。

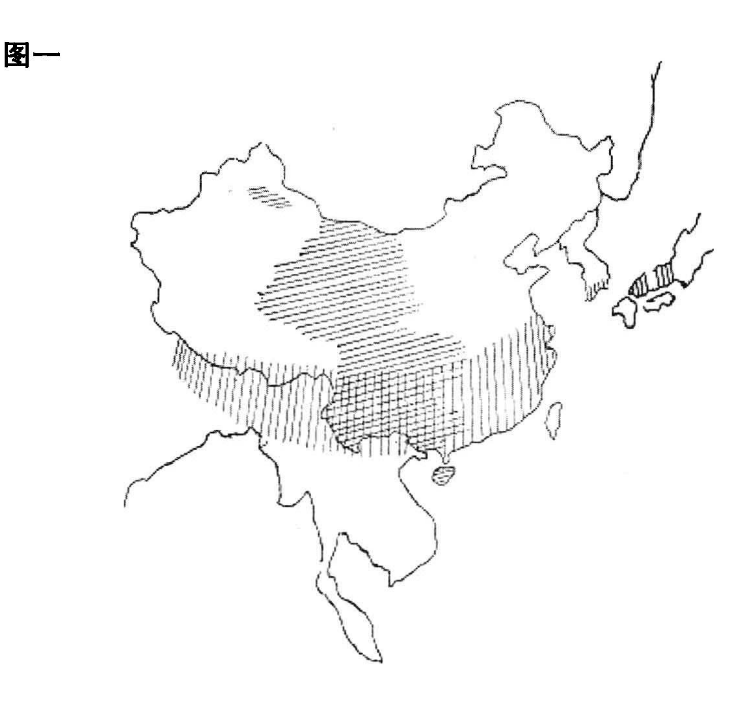
---

① 此处所提及的并非每一项都是单一的性俗音乐活动，例如壮族的“歌墟”与西北的“花儿会”。根据笔者的界定，在这些实例中性俗音乐活动指的应是青年人在这种场合中的对歌求偶活动。

2. 内田认为各国“歌垣”中演唱的民歌具有共同的音乐形态特征，例如以对唱为演唱方式、以五声音阶及自由节奏为音乐特点。笔者认为这一结论是一种误导。仅以中国而言，对唱、五声音阶运用及自由节奏是全国各地许多民歌都具备的一般属性，而不是性俗音乐活动中演唱的民歌才具有的“特征”。事实上，在绝大多数情况下，各地性俗音乐的特征是与当地民间音乐色彩有关而与性俗并无直接关系，因而其形态因地而异。试图归纳出全世界各地性俗音乐在形态上有别于其他音乐的“共同特征”，很可能只是缘木求鱼。

3. 内田认为“歌垣”现象在世界范围的分布证实了日本植物学家中尾佐助的植被文化圈理论，该理论认为全球植被的区划及分布与人类文化的区划及分布是一致的。内田认为“歌垣”的分布区正好与中尾所划出的“阔叶林文化圈”相吻合。但笔者认为，至少在中国部分此二者并不吻合。如图一所示，竖线阴影部分为内田划出的“歌垣” 分布区亦即中尾的“阔叶林文化圈”，横线阴影部分为笔者划出的性俗音乐活动在中国的分布区，二者的出入是很大的。中国的东南部并无性俗音乐活动存在，而中南与西北却被内田漏划了。按笔者的研究，性俗音乐文化现象不能支持中尾的理论。

图一



性俗音乐及性俗音乐活动是涉及面极广的研究专题，仅从地理角度来看，其范围就可能涵盖亚洲以外的不少地区。笔者提出的这一专题虽由儋州调声研究所引发，但实际上它已远远越出了调声研究的范畴，非本文所能包容。对这一专题的深入研讨，尚待日后另文阐述。

结　　语

调声这一歌种多方面的独特性使得它成为中国民歌文化中值得重视的一个研究对象，涉及不少有意义的课题。本文论述面有限，许多重大专题暂未研讨，例如调声文化与经济基础及上层建筑的关系问题。本文已涉猎的专题，也都只是些初步探讨，其中大部分与其说已得出明确结论，不如说仅提供了一些思路与线索，为更深入的调查研究打一基础。倘能因此引起学界对这一歌种及相关课题的注意与进一步研讨，则笔者的主要目的也就达到了。

参 考 文 献

[1] 班固(32—92):《汉书》,中华书局，1962.

[2] 陈铭枢总纂、曾赛主编:《海南岛志》,神州国光社，1949.

[3] 陈植编纂:《海南岛新志》,商务出版社，1949.

[4] 耿生廉:《浅议民歌中的衬词和衬腔》,载南京艺术学院理论教研室编《民族音乐论文集》，1981,第223—250页.

[5] 韩佑纂修:《儋州志》三卷，1704，1933年刻本.

[6] 蒋炳钊:《惠安地区长住娘家婚俗的历史考察》,《中国民俗科学》，1989年第3期，第193—203页.

[7] 江明惇:《汉族民歌概论》,文艺出版社，1982.

[8] 姜永兴、王明坤:《儋州人太古婚俗遗风探述》，载《中南民族学院学报》(哲社版)，1990年第1期,第36—41页、第29页.

[9] 蓝鸿恩:《论歌圩》,载《民族艺术》，1985年试创号,第47—67页.

[10] 李继昌:《布依族“情歌”的传统形态及其与民俗婚姻的渊源关系》，载《音乐研究》，1987年第4期，第97—106页.

[11] 梁敏:《“临高话”简介》，载《语言研究》，1981年第1期，第264-275页.

[12] 苗晶、乔建中:《论汉族民歌近似色彩区划分(下)》，载《中央音乐学院学报》，1985年第2期，第29—40页.

[13] 潘其旭:《壮族“歌墟”与“溱洧之风”的比较》，载《民族艺术》，1988年第1期，第20—41页.

[14] Myers, R. H. ed.: *The Isle of Palms, Sketches of Hainan.* Shanghai: The American Presbyterian Mission. Rpt.1919. New York: Garland, 1980.

[15] 蒲亨强:《论苗族婚俗对苗歌特质之影响》，载《艺苑》(音乐版)，1989年第4期，第22—27页.

[16] Uchida, Ruriko.: “Cross—Cultural Consideration of Utagaki.” In *Proceedings of the 31st International Congress of Human Sciences in Asia and North Africa.* Vol. II. Ed. Yamamoto Tatsuro. 1984. Tokyo: The Toho Gakkai. pp. 674—675.

[17] 吴介民:《关于儋县民歌的几个情况》，载中央音乐学院音乐学系海南采风小组《海南民间音乐采访录》，1981，第31-44页，油印本，中央音乐学院资料室藏.

[18] 吴介民:《歌海漫谈录》，油印本(共180页)，1986，儋县新州镇新州圩著者本人藏.

[19] 王国宪等纂:彭光藻等修,《儋县志》，1934，十八卷.

[20] 王文宝编:《中国民俗论文选》，中国民间文艺出版社，1986.

[21] 王兴瑞:《海南岛之苗人》，珠海大学，1948.

[22] 王兴瑞、岑家梧:《琼崖岛民俗志》,《民俗》，1936年(复刊号)九月号，卷一，第13—80页.

[23] 严汝娴主编:《中国少数民族婚姻家庭》，中国妇女出版社，1986.

[24] 杨沐:《海南岛儋县民间音乐调查报告》，载中央音乐学院音乐学系海南采风小组《海南民间音乐采访录》，油印本，中央音乐学院资料室藏，1981a，第1—29页.

[25] 杨沐:《儋县民歌及其研究价值》，载《中央音乐学院学报》，1981b第2期，第84—87页.

[26] Yang, Mu: “Erotic Musical Activities in China’s Multi–ethnic Society: Cultural Contact and Conflict.”*Symposium of the International Musicological Society.* 1988.29 August. Melbourne, Australia.

[27] Yang, Mu: “The Ediang of Hainan Island: a variant of the folksong tradition of the Han people of China.”*Journal of the Musicological Society of Australia.*1989. Vol. XI—XII, pp. 65—86.

[28] Yang, Mu: *Folk Music of Hainan Island*.1990. PhD Thesis. The University of Queensland, Australia.

[29] 张紫晨:《中国民俗和民俗学》,浙江人民出版社, 1985.

[30]《中国音乐词典》编写组:《中国音乐词典》,人民音乐出版社, 1984.

[31] 钟龙宝:《别具一格的儋县民间歌会》, 载《民族民间音乐》, 1987年第4期, 第42—43页.

[32] 中央音乐学院音乐学系海南采风小组:《海南民间音乐采访录》,油印本(共241页)。

[33] 中央音乐学院资料室藏, 1981.

[34] 周经魁编辑并撰概述:《儋县调声及其他》,广东省民间音乐研究室及儋县文化馆编印,儋县文化馆藏, 1984,油印本(共302页).

[35] 周经魁:《歌海随笔》, 载广东省儋县政协文史资料编辑委员会编《儋县文史资料》第一辑, 1986,第95—107页.

[36] 周经魁:《试谈儋县调声的形成、发展及其特点》, 儋县文化馆藏, 1988, 打字稿(共12页).

(原载《中央音乐学院学报》, 1993年第4期)

论中国传统文化的积沉：戏曲音乐的程式化

钱　茸

戏曲，集中国民族艺术之大成。自宋元年间诞生以来，先辈艺人艰苦创业，惨淡经营，以后的数百年中，历经以元代的杂剧、明代的昆曲、清代的京剧为代表的三大高峰期，达到本世纪初，大师云集、流派纷呈的盛世。它曾在相当一段时期（宋元至清末民初）几乎独霸中国舞台。作为一种综合性的艺术，作为一种以程式化为主要特征的艺术，它在世界艺术之林，占有独一无二的地位。这就是说，戏曲不仅只属于东方，而且只属于中国，是地地道道的"中国土特产品"。

一种民族艺术的典型形式，必定内含着该民族特有的文化积沉。一件事物的主要特征，往往是该事物存在实质的外化反映。因此笔者选择戏曲音乐的程式化现象为着眼点，以探寻中国传统文化背景与戏曲音乐艺术形式之间的内在联系。

一、华夏民族心理结构与戏曲的程式化现象

中国人的规范能力极强，且崇信规范、规矩。据《左传》反映，春秋时

作者简介：钱茸（1950—），女。

期各国的诗歌形式是很自由的，几个字一句的都有，可是后来出现在《诗经》里的时候，绝大多数成了四言诗，似乎全被施以“齐言”的手术；汉魏时期的古诗，韵脚是较自由的，以后很快便有了《切韵》、《唐韵》及至《广韵》，一个比一个规矩多；以长短句面目出现的词，刚刚挣脱了齐言的绳索，很快又被纳入各种词谱的新定规。

我们的书法也是规矩很大的，篆书、隶书、楷书都有许多讲究，要求练九宫格，起笔、行笔、收笔，一撇一捺有格有度，非常严格。在中国，文人墨客赋诗对句的时候，听到陌生的比喻、用词，最爱用“何处出典”来诘难对方；评价人或事，人们总爱提到“规矩”或“不规矩”。“规矩”这个词在中国人嘴上一般是褒意的。

为什么中国人这么善于规范，且尊崇规范呢？这需要从中国的特有社会背景中寻找答案。

当整个人类都刚刚走出蛮荒，不得不用最简陋的生产工具面对世界的时候，东方因缺少河流，不得不兴修水利而生成的亚细亚社会形态，[①]以它在统领人们兴修水利中自然产生的集权力量，收拢生产力低下的个体而产生了较高的社会总生产力，创造了灿烂的东方古文明。这是亚细亚社会的一大特点，也可以说是它存在的优越处。在古代，东方经济在世界上无疑是处于领先地位的。高经济必然带来高思维、高艺术。中国作为最典型的亚细亚形态国家，当然不乏这种优越。我们民族之善于规范，应该说与我国标示古文明的规范期开端早、历史长不无关系。“规范是维系古典审美理想的一个美妙护罩。原始人凭直觉和本能制作艺术品，完全不能通过理性把握美

① 史学界有一派认为，中国从未经历过欧洲式的封建社会形态。按照马克思生前未发表的《前资本主义生产形态》一书所论述的情况来看，中国在鸦片战争前是最典型的亚细亚社会形态。其特征是a.“没有土地私有制，土地属于国家（即皇帝）所有。”（我国古籍曾载“普天之下莫非王土”）b.“村社制的社会基础。每一个村社通过农业和家庭手工业的紧密结合而达到自给自足。”“中央集权起着支配作用。这种权力的确立，最早是由于集中人力兴修水利造成的结果。”（我们的历史三字经里就写着“禹治水，功无量，禹传子，家天下”。）* 括号外引文皆转引自（[意大利]翁贝托·梅洛蒂：《马克思与第三世界》，高铸、徐壮飞、涂光楠译，商务印书馆，1981。）

的规律。原始艺术没有规范。它是自由的，也是粗陋的，规范是规律的主观认识。"[①]是艺术"达到一定高度后的产物"。[②]因此我国那些依照平仄格律规范创作的诗词，都有着抑扬顿挫、朗朗上口的艺术特点；中国书法如果没有九宫格的规范要求，也不会在后来发展得那么精妙。规范，"当它近似地反映着规律时，具有进步意义。"[③]以上原因部分地决定了戏曲程式化特征积极面的存在。

但是，规范一旦形成稳态结构，便具有了某种惰性力和保守力，就会导致盲目崇信规范的结果。我国崇信规范的普遍心理，还有着深厚的政治根源，这是与亚细亚社会的另一特点——专制统治——有密切关系的。

秦汉时期，我国的亚细亚社会形态步入成年的标志，不仅是大一统天下，不仅是管理体制上系统化了的中央集权制，还有一个起决定作用的组成部分，那就是在思想意识形态上，也以董仲舒的罢黜百家、独尊儒术而开始了大一统的局面。董仲舒深知专制主义需要统一的、有利于维系专制统治的思想做支柱，因此进言"诸不在六艺之科、孔子之术者，皆绝其道，勿使并进。"[④]他选择了最合专制统治胃口的孔儒之学，并以毕生的精力用于把孔子神圣化，把孔学宗教化，并推进儒学理论的系统化。一方面，他以君权神授的天人感应论，强调帝王的绝对权威；另一方面，他建立起"三纲"、"五常"的道德观念，以约束老百姓的思想行为。他要求人们维系"君为臣纲、父为子纲、夫为妻纲"（即"三纲"）的人伦关系，又提出"仁、义、礼、智、信"（即"五常"）作为调整"三纲"关系的基本原则（道德规范）。这套思想理论深得专制统治者的赏识。董仲舒以后几千年的亚细亚社会中，不管朝代怎么更换，帝王怎么接替，儒家理论始终被置放在至尊的宝座上，并且愈益系统化。宋明时期的程朱理学，是儒家思想理论的登峰造极。不管用怎样高明的推理引证，说到底，二程、朱熹所刻意倡导的"理"，就是符合亚细亚

---

① 朱大可:《论西方艺术的异化与反异化》，载《新华文摘》，1956年第4期，第164页。
② 同①。
③ 同①。
④ 任继愈:《中国哲学史》第二册，人民出版社，1979，第65页。

社会道德的规范。他们的口号是“存天理、灭人欲”。这里清楚不过地表明，以专制统治者需要的亚细亚社会道德规范异化人性，是儒学思想的根本宗旨。一个社会占统治地位的思想，必然是统治阶级的思想，因为统治阶级可以操纵一切手段（宣传、教育、强制等等）向全社会输入他们的思想，久而久之，儒学思想在华夏大地上渗透到每一个角落，不同程度地潜入每一个华夏子孙的意识。在中国，连宗教都未曾超越过儒学的地位。就在这种统治阶级的思想灌输下，一个崇信规范的全民族的心理传统形成了。它体现在所有的领域，连最自由的艺术领域，也未能幸免。它是戏曲音乐程式化现象消极面——公式化倾向——存在的重要根源。

二、华夏正统意识形态与戏曲音乐程式化现象

按照苏联艺术形态学家莫·卡冈的理论分析下来，戏曲的类别，应属具有再现优势的舞台范围的复杂的综合艺术。[①]其“再现优势”就决定了它与人生有着一定程度的同形同构。

中国有句俗话，“舞台小社会，社会大舞台”。从此话流传的时代来看，这里所说的舞台，一般是指戏曲。社会上有战争，戏曲里有兵戈，社会上有勾心斗角，戏曲里有权势之争；社会上等级森严，戏曲里也明分尊卑贵残，社会上有生死之恋，戏曲里也有忠贞之情。戏曲里的好恶倾向，来自整个社会的好恶观；戏曲里的人生观，来自整个社会有代表性的人生观。也就是说，戏曲程式所浓缩的审美经验里就具备了社会观念。而组合在这种综合艺术里的表现艺术——音乐，不可能等同于一般单成分独立存在下的音乐。戏曲音乐程式所浓缩的审美经验，也常常带有服务于社会观念的意向性。

正如本文前一部分所提到，中国封建社会以儒家思想为统治思想。那

① 请参阅［苏联］莫·卡冈：《艺术形态学》，凌继尧、金亚娜译，生活·读书·新知三联书店，1986。

么，中国的正统文化毫无疑问是儒家文化。在传统戏曲舞台上的生活再现内容也主要是站在儒家思想、道德观立场上的惩恶扬善，人伦教化，宏扬帝业。戏曲的各种艺术成分都以程式化手段强化、外化这些观念。如用脸谱标示忠奸，用衣饰、头面、冠带标示身份级差等等。戏曲音乐程式的使用上也显出鲜明的意向。如慢板一般是正面主角唱的；为表现正面人物的英雄气概，常用大拖腔；滚板（有些剧种称滚白、哭板）多用于正面人物哭述；有时锣鼓里也听得出人物的大概身份（王公贵族的动作常用大锣，卑微的角色常用小锣）。由于音乐是表情艺术，戏曲音乐程式在情感、情绪上服务于剧情内容的意向性就更多了。秦腔里索性有欢音、苦音之分，《秦香莲》里，皇姑与秦香莲的一段对唱，皇姑用欢音，秦香莲用苦音，前者不可一世，后者凄苦无助。二者身份、情绪的不同，直接从欢、苦音的程式区分中就表现出来了。

传统戏曲音乐程式服务于剧情的意向性，正反映了儒家文化的积沉。儒家一向强调音乐的社会功能，如同他们提倡的“文以载道”，实际上，他们也主张乐以载道。这里的“道”就是儒家思想之道，就是强调要以音乐张扬儒家道德观。当然，传统戏曲音乐程式的意向，也不能说绝对服务于张扬儒家道德。传统剧目中也有《梁祝》、《西厢记》一类与儒家正统观念相悖、而张扬生命的故事。当戏曲音乐程式用在这些剧目里时，其意向也便成了张扬生命的意向。因为，程式作为一种艺术形式，在形成中固然受所浓缩的审美经验左右，可一经形成，它便具有了相对独立性；尤其作为表情艺术音乐的程式，有着比较抽象的特性，所以它有可能装载不同观念的意向，服务于不同思想的内容。不过，一个社会占统治地位的文化，也必定是统治阶级的正统文化。戏曲传统剧目中大多数，或者说基本内容，确实还是站在儒家道德立场上的惩恶扬善、人伦教化、宏扬帝业。因此传统戏曲音乐程式的意向性，主要还是服务于儒家文化。

我们还可以从另一个角度，看到儒家文化在戏曲音乐程式化现象中的积沉。那就是，中国乐的艺术精神之影响。

当代儒学家们认为，孔子“最伟大”的功绩之一，是他“发现”了中国

乐的艺术精神。这种精神，就是古籍所载“乐而不淫，哀而不伤”，“故乐者，中和之纪也”。“中”与“和”是孔子对乐所要求的美的标准。孔子认为中和之乐体现的是道德上的至善——“仁”。他认为对乐也要“约之以礼”，贬斥郑声“淫”。因为郑声多哀思之音、高亢激越，表演是男女错杂。总之，内容与形式都不合乎“礼”。他的宗旨是提倡用中和的音乐协调个人与社会的关系。

后世儒学家接过了孔子在音乐上的观点，借这种乐的精神教化国民，让人们在中和的音乐中陶冶性情，从而养就中庸的态度对待人生，即安守本份、服从统治。这种乐的精神在历代儒学家的倡导、发展下，其影响远远超出了音乐，而几乎潜入传统文化领域的每一个方面，以至乐的精神之魂灵“中和”竟成了中国传统雅俗文化的分水岭。

随着中国戏曲音乐的逐步发展，音乐程式的逐步完善，由士大夫阶层奉守的“中和”精神便逐步向戏曲音乐程式渗入了。试举一例：蒲剧《窦娥冤·斩窦》一场戏，窦娥在刑场上的一段唱，真是凄厉、悲愤之极。可是昆剧《窦娥冤》这同一段词唱来气氛却与蒲剧大相径庭。相对蒲剧而言，昆曲的婉转含蓄，淡化了窦娥临刑前肝胆欲裂的悲愤。昆剧在中国戏曲中历史最悠久，是最早被宫廷和文人接受而进入雅文化之列的戏曲。它的程式中必然积存了大量文人文化的审美情趣、审美经验。因此，它使用浓缩了“中和”之审美经验的程式。对音乐“约之以礼”，从而达到“乐而不淫，哀而不伤”的雅风。符合“中和”精神的儒雅之风，尽管有时如前面所说表现激烈的情感时，显得过温，但它同时表现出一种含蓄、朦胧的美感，产生审美心理距离。也就是说，尽管儒家文化中乐的中和精神旨在强调音乐的社会功能（即协调个人与社会的关系），但它同时又导致产生形式美价值，即人们在感受那些含蓄、朦胧的美时，可以不在意其表现的内容。因为这美感直接来自其形式。

在这里需要提请注意的是，程式并不都是用来约束情感的。换句话说，程式化现象并不一定都导致中和的雅风。比如在接受儒家观念影响程度较浅的地方戏曲蒲剧里，《窦娥冤》那段唱就并不“中和”。那位蒲剧演员也

使用了程式——蒲剧的程式，凝聚了民间审美经验的程式，它渲染了窦娥撕心裂肺的悲愤。同时它也产生具有独立审美价值的形式美。这就是说，程式本身（整型类程式*）或程式（原则类程式和手法类程式*）产生的形式美，并不都是一种风格。具备或产生何种风格的形式美，取决于程式中浓缩的审美经验。

*目前戏曲界所使用的“程式”一词，涵盖面实际并不限于严格意义上的某种“程式”，这点尤其体现在戏曲音乐程式上。

第一类，是那些主要以艺术手法身份存在的程式。如润腔的各种手法、切分法、加拖腔、加垛板、加句外成分、锣鼓敲击的不同技法规定等等多种戏曲音乐的艺术手法，我把这一类程式称作“手法类”戏曲音乐程式。

第二类，是那些主要以艺术原则的身份存在的程式。如板腔体戏曲里各种板式的结构原则，包括落音起板、定弦、各种句型字位、板数的规定、旋律进行走向原则等等；曲牌体戏曲里词格、字数、句法、板拍的规定；南套、北套、南北合套各自套数的组合原则等等，我把这一类程式，称做“原则类”戏曲音乐程式。

第三类，是那些本身就经过了艺术加工，形成了相对独立的、或大或小的完整音乐形式。包括一些曲牌音乐如［柳青娘］、［急三枪］、［风入松］等；还有结构完整严谨的北套唱腔。如常用于正面主要角色的“正宫”，它包括［端正好］、［滚绣球］、［叨叨令］、［脱布衫］、［小粱州］、［么篇］、［快活三］、［朝天子］、［四边静］、［耍孩儿］、［五煞］、［四煞］、［三煞］、［二煞］、［一煞］、［尾煞］这一整套曲牌。人们在使用这些整型类程式时，虽多多少少总要做一些变动，但它们的基本材料，基本结构框架是被作为范式反复使用的，因此用得恰当时，它们能够如画圆的圆规，起到节省创造力的作用，但它们也最易使人有似曾相识的雷同感。

以上三类戏曲音乐程式尽管有差别，却都大致符合戏曲程

式的主要特征。即，它们都浓缩审美经验较多，第一、二类是艺术加工的原则、方法。第三类则本身就经过了艺术加工，带有更多的成品性质，这三类又都是被规定下来的范式（并非偶然性的），此外，它们也都具备了程式的主要功能。即，它们都可以直接或间接地向观众传递浓缩的审美经验；它们中有些可以在剧种间，有些可以在流派间起分隔作用；它们都是戏曲艺术成功经验的载体；它们都能产生一定的艺术效果而且直接或间接地具备或产生形式美价值。之所以起意为戏曲音乐程式分类，是因为我发现，戏曲音乐中有差异的程式有时导致不同的艺术效果。甚至：这种差异决定了程式本身留存价值的不同。

三、华夏线性形式美传统与戏曲音乐的程式化特征

人的天性中，有寻求自由、发展的恒动力，即使在精神桎梏异常沉重的亚细亚社会里，这种恒动力也不可能泯灭。它首先潜藏在人们的审美体验中。因为审美是“人类唯一能走向自由的捷径”。在中国，这自由意志的代表当首推庄子。庄学倡导超功利的、美的人生观。庄子主张的“游”及“独与天地精神往来”，是一种典型的艺术精神。戏曲的所有综合成分里，音乐是最具主观性和动态性的。因此，中国人的自由、创造精神在戏曲音乐里，多有寄托。

（一）手法类程式的成功产物——韵味

韵味是戏曲音乐的灵魂，因为韵味在戏曲音乐中的地位举足轻重——唱得越有韵味的演员，就越成功；反之就越不成功。那么韵味究竟是什么呢?

有人说，韵味像意境、气质一样，是只可意会、不可言传的东西。其实，正如意境和气质实际上可以通过对感受的描述来言传一样，戏曲的韵味也是可以进行物化分析的。

“韵”，狭义仅指音响的流动。英文把“韵”常译作“rhythm”（音乐的

律动）。我认为，这种译法用在我们的“韵”上不够准确，它容易与“声”混淆。“声”也是指音响的流动。但这两个字有区别：“韵”强调音响的波状流动；“声”则泛指音响的流动。而同音反复和直直地拖长音，也是音响的流动，却不是波状的流动。所以中文的“韵”与“声”用在音乐上的差别是显而易见的。[①]

“韵”后来转意用于绘画、书法、舞蹈等处，其实也都暗含着有音乐之波状流动感的意思。绘画界的气韵说，认为韵是气中之韵。他们依据庄子以道体光辉——气，贯通天、地、人“三才”的说法，把气分成三层：第一层是宇宙之气，指整个天宇的大气磅礴；第二层是自然之气，大自然的一切，世间的一切都可生出气来，李白玩山水而起诗兴，郑板桥见竹林而生画意，二者便都是得了自然之气；第三层是个人之气，“男儿气壮胸中吐万丈长虹”的“气”。这无所不在的气，是生命的底蕴。三层气中最高层次是宇宙之气，“韵”则代表生命在气中的流动。这里所谓“气”，其实暗喻的是情趣格调，精神境界。“韵”自个人之气向宇宙之气的流动，便是一种意趣的升华，精神的升华。

“味”字，原意是从饮食文化中来的。“味”是对食物的口感。这种感觉有它的特殊性，即对食物的口感需要上牙碰下牙地咀嚼，而且不是嚼一下，要反复嚼。因此“味”里就含有了循环反复感觉的意思。以后，“味”转用在其他许多要表示循环反复感觉的地方，尤其多地用在了艺术欣赏方面，常用作“品味”、“玩味”、“回味”。

当把“韵”和“味”放在一起，用作“韵味”时，是指一种波动的、耐人寻味的美感，这里的“波动”已不限窄义的音乐波状流动，而是可广义用于

① 试以中国民间器乐为例：古筝演奏所讲究的“以韵补声”就是依靠左手吟、揉、滑、按等手法，增加波动感以丰富右手所奏的有限的“声”。“以韵补声”的“韵”正是指那增添的波动成分。古琴的老奏法和明清以来的新奏法之区别是，一个“声多韵少”，一个“声少韵多”，原因是前者“左手按音走手较少”，后者左手“按音走手的应用极为细腻多变”（请参阅袁静芳编著《民族器乐》）。而古琴左手的按音走手也正是为产生波动而生成的技法。“韵”在这里，仍然是指增添的波动成分。

指多变化。再者，“韵味”在实际使用时，还极为强调其独特的风格。例如人们在称赞某位京剧演员唱得很有功夫时，就是在夸他唱出了京剧独特的韵味，所以我认为还应为“韵味”的定义添上一个修饰词，即独特的、波动的、耐人寻味的美感。

强调韵味，首先是中国民族音乐的共同特点。民歌里的各种润腔，民间器乐里各种加花、装饰、揉、滑、压、颤技法，包括笛子的气颤音、指颤音，笙的喉颤音、舌颤音等等等等，都是为了强调横向曲线上的动感，以求得各种风格的韵味。戏曲音乐是民族音乐的最高层次，更是在这一特点上刻意追求。戏曲中为了达到各种独特的韵味，调动了所有可变的因素，包括“语言的美化、语气的表达、声音感情色彩的变化及在行腔上多种表现方法和技巧的综合运用，特别是对抑扬顿挫、轻重缓急的处理，断与连、刚与柔及气口的安排……”[①]有人谈及裘盛戎创花脸唱法新风，从过去的注重“气势”向偏重韵味发展，他的做法主要就是“从老唱法的行腔平直、较少变化，向行腔音调跌宕起伏、高低迂回、快慢顿挫变化较多、幅度较大上发展，还有唱腔里多种装饰音或加衬字。”[②]总之，戏曲音乐里韵味产生的可能性，存在于横向曲线上多种因素（包括音色、音高、音量、音的力度等等）的各种变化。

戏曲音乐，仅汉族就有三百多种，其韵味是各个不同的。豫剧的韵味波澜起伏大，像滔滔黄河水流；越剧的韵味微起微落，像缓缓西湖碧波；秦腔的韵味更特别，大起缓落；昆曲的韵味使人感到一种似断又连，似连又断的曲线……各剧种的韵味不管怎样各呈异态，有一点却是相同的，那就是强调横向曲线上的动感。当然，戏曲音乐的韵味，不仅存在于唱腔，它也存在于过门、牌子曲甚至锣鼓经。

波动即变化，韵味的本质即多变化。它是戏曲音乐中最有生命力的部分，创造出韵味的程式（主要是手法类程式），也是最有生命力的程式。创

---

① 肖晴：《大百科全书戏曲·曲艺卷》“戏曲声乐”条目，第473页。

② 张溉德：《裘盛戎和他的舞台艺术》，载《京剧谈往录》，北京出版社，1985，第447页。

造出韵味的音乐程式之所以有生命力，是因为它们所浓缩的审美经验，萌生于追寻自由、发展的那部分超社会超时代的人类天性。

戏曲音乐的韵味，是中国线的艺术魂灵在戏曲音乐中的体现。线的艺术魂灵，潜藏在我们民族各类造型艺术和表现艺术，甚至所有堪称艺术的领域。如园林建筑的飞檐、回廊、曲桥，云冈壁雕中飘荡缠绕的带纹，草书中流动奔放的墨迹，山水画中气韵横贯的S形两维构图等等。

有人说，这种线的艺术魂灵，根源于中国的象形文字。[①]有人说，它源自以农为本的封闭形态所保存原始初民之主观思维；[②]另有人说，它正是源自中国气韵说的影响。不管根源于什么，它是中国人求动、求变、求发展的自由精神在艺术上的特殊表现方式。

中国在长期专制统治下，意识形态领域禁锢重重，什么褒贬时弊、探究人性，都统统被视为邪恶之举。文字狱几乎遍及每个朝代。《元史·刑法志》就有“诸妄撰词曲。诬人以犯上恶言者，处死”、“诸乱制词曲为讥议者，流”之类狰狞的文字。这种血腥气氛绞杀了中国人在思想性方面的自我，正统的艺术内容只能在人伦教化、宏扬帝业中兜圈子。那些直接与正统文化冲撞的力量，都被扼杀在摇篮里，或被打散在民间，而不可能聚成一股势力，也不能在中国文化中占居一席地位。于是，中国人的自由意志被逼入以线的艺术魂灵为代表的形式化路径。

也正是以上原因，使得只有像老庄一类主张“致虚极、守静笃”的哲学，也就是以超然于世外的态度与儒学分庭抗礼的学派，才能在中国传统文化中占居一隅。

戏曲音乐中的“韵味”，正是这样一种以庄子为代表的超然自由精神在戏曲艺术中的张扬。诚然，戏曲音乐中的“韵味”与书法、建筑或单成分音乐中的韵味有所不同。如前所述，由于戏曲音乐是戏曲，这一具有再现优势

① 请参阅李泽厚：《美的历程》第二章第二节，文物出版社，1981。

② 请参阅《试论戏曲舞台自由时空与远古思维的关系》，载《剧作家》，1986年第3期，第93—99页。

的舞台范围的复杂的综合艺术中的一个组合成分，它的韵味就难免与意向一类与内容相联系的深层含义同体共存，但，正是“韵味”给带有各种意向的戏曲音乐，罩上了真正艺术的光环。不管是表现赵高奸诈的唱腔，还是表现诸葛亮沉着若定的唱段，无论是表现情势严峻的锣鼓经，还是表现哀悼气氛的牌子曲，听众都能在那独特的、动感的、耐人寻味的韵味美中，得到一种超意向的形式美艺术享受。

戏曲音乐的韵味，是戏曲音乐程式（手法类程式）创造的特殊形式美。说它“特殊”，是因为原本在西方传统美学体系中所论及的“节奏韵律”，就是各种形式美如“单纯齐一”、“对称均衡”、“调和对比”等等之中最有动感的一类。而戏曲音乐的“韵味”又特别强调了波状线。从单线来讲，再没有比波状线的变化发展余地更大的了。直线，毫无疑问是单调的，三角、方形、圆圈，发展变化都很有限度，唯有波状曲线，可大波、可中波、可小波、可先大波后小波、可先小波后大波……它几乎有无穷无尽的变化余地，这一点，就单个线条来讲，使得它比任何其他类的形式美，也比一般的节奏韵律，更“耐人寻味”，美的含量更大，因而使它在人们的感觉中比一般形式美多着某种深度，这种具有深层组含的形式美——“韵味”，在戏曲音乐中最成功地造成距离化的审美心理，从而带着人们向宇宙之气——高渺的精神境界升腾。

（二）反常化原则类程式

以庄学为代表的自由精神，不仅体现在创造戏曲音乐韵味的手法类程式中，它也同样突出地体现在戏曲音乐结构的一些起打破旧原则的反常化原则类程式里，如同中国古诗词中存在拗救原则（即允许有时打破平仄规定）；书法中产生了背离九宫格规定的狂草。戏曲音乐结构里，也不乏为突破原有程式而产生的反常化原则类程式，下面试举例说明。先以曲牌联套体结构的昆曲为例：

1. 变套原则是对本套的反常、变异：本套的结构是引子—正曲—尾声三部分，变套是本套的变化形态，主要有三种不同变体：（1）省略引、尾，主体叠用；（2）用两支不同的曲牌作多次交替回环变化运用后加尾；（3）以集曲

数支联合成套。

2. 集曲原则对一个个独立存在的旧曲牌是一种反常、变异：因为集曲是创作者取"两支以上的曲牌加以剪裁，各取出其中的一至数句或一段而熔合成一支新曲，以适应新的内容和情绪的需要，后人加以沿用，相对稳定后又形成的一支新的曲牌，"[①]如《游园》中的[绕阳台]是[绕地游]和[高阳台]两支曲牌的集成；《琵琶记·赏荷》中[梁州新郎]是用[梁州序]加[贺新郎]的集成。

再以板腔体结构的京剧为例：

1. 京剧的散板是对原板、慢板、二六板、流水板等等上板类板式的反常、变异；而摇板（即紧打慢唱）又是对散板的一种反常、变异：它其实也属散板类板式，只不过是一种特殊的散板类板式，特殊在紧打慢唱的戏剧性对比手法上。

2. 增加句外成分是对规整句子的反常、变异：京剧中句外成分的增加主要有三种类型：（1）句前加帽；（2）句中插腰；（3）句后加尾。无论哪一种，都打破了句子的规整性。

戏曲音乐两大结构系统相对西方歌剧音乐的"纵横结合立体型"来说，是"建立在中国传统音乐'线性'思维的基础上"[②]的"横向单线展衍型"。原则类戏曲音乐程式在音乐结构中的主要作用就是"以一个'母体'的旋律片断为主导，去寻求横向单线展衍，如紧缩、拓宽、打散、移音、变调等各种可能性……去追求'线性'的极度完善来增强艺术感染力。"[③]而那些起反常作用的原则类程式则是代表着对横向单线展衍手法的不断发展，它们与创造韵味的手法类戏曲音乐程式同样显示了追寻自由、创造的人类天性。只是前者主要作用于润腔、唱法，后者主要作用于音乐结构。反常化原则类戏曲音乐程式与其他原则类程式共同创构着形式美——横向展衍中

① 蒋菁编著：中央音乐学院音乐学系民族音乐理论教材《戏曲音乐》[下]，1983，第20页。

② 蒋菁：《中国戏曲与西方歌剧的互融互长》，载《中央音乐学院学报》，1990年第1期，第7页。

③ 同②。

显现的形式美。

反常化原则类程式给戏曲音乐结构注入生机。但，它们一旦固定下来，就与其他原则类程式一样进入稳态。因此，不断出现新的反常化原则类程式，才是戏曲音乐结构形式化特性的魅力所在。

有人说，中国的传统文化，历来是以儒为主，儒道合流，儒代表社会性的一面，道代表艺术特性的一面，我想，中国传统文化自我扬弃、自我调整的特点，中国传统文化得以延续至今的旺盛生命力，恐怕与儒道合流的互补作用不无关系。当然，这不是本文要讨论的内容，本文所关注的是，中国文化中这两个主要部分，在戏曲音乐的程式化现象中，确确实实存在着，顽强地表现着，它们不仅积沉在音乐程式所浓缩的审美经验中，而且还参与造就了戏曲的程式化艺术特征。

四、华夏方言文化传统与戏曲音乐的程式化现象

公元前221年，秦始皇实现华夏统一大业之际，作为长远措施，他在要求统一法律、度量衡、货币的同时，也颁布了“书同文”的法令。但是，面对在自给自足的经济基础上，缺少地域间交流，缺少通讯渠道，幅员又非常辽阔的疆土，就是这不可一世、什么都想纳入大一统的秦始皇，也未敢妄谈“语同音”。然而，正是这方言的差异，竟形成了中国特有的方言文化。而中国方言文化的存在，恰恰成为中国民族音乐，当然也包括戏曲音乐千姿百态的重要导源。

我国方言文化对民族音乐的影响，取决于华夏汉族语言的特性。这方面已有不少同志做过较深入的研究。“汉语以单音节构成‘字’为基本表义单位……声调不一样，表示的意义也就不同，比如‘买’和‘卖’、‘陕西’和‘山西’等等。因此汉语被称作声调语言。”[①]西方使用的不是声调语言，

---

① 周青青：《河南方言对河南筝曲风格的影响》，载《中央音乐学院学报》，1983年第4期，第20页。

所以在字多腔少的宣叙调里常常用一连串同音反复，否则听众无法听清词意。我们则相反。声调语言使中国民族音乐的旋律产生波动起伏的无限可能性，多半正因为汉族语言旋律性的揭示，我们的民族音乐才有了处处强调波动，追求横向曲线上独特变化的韵味这样一种艺术特性。

地域间的封闭状态使众多地方语言之间声调走向又各有明显区别。[①]于是不同声调走向的方言影响下的地方戏曲音乐韵味风格便也各不相同，河南话波动幅度大，豫剧不仅旋律波动幅度大，装饰音花样也特别多，波音有长有短，还有中长波音，倚音用得特别频繁，越剧的波动就主要体现在旋律里，起伏不大且频密，连长拖音都很少有，因为吴语方言的特点就是婉转柔和，字字紧凑。

方言之间的差异除声调外，主要还有声、韵母的所属系统。发音的位置，也就是说构成语言的音韵三因素——声、韵、调都在造成差异上起作用。[②]这多方面的差异造成方言风格色彩的差异，如江浙人说话柔和，东北人说话爽快，四川人说话有股梗劲儿，北京人说话“油”……方言总体风格色彩的差异又导致地方戏曲音乐总体风格色彩的差异。当然，我并未断言戏曲音乐的地方风格色彩全部来自方言。因为同一方言区内不同风格色彩，不同流派之戏曲音乐的存在，可能有多种原因所致。如：其音乐来源不同，其艺术家来源和个人气质不同，各剧种各流派的创立时期不同等等。[③]

方言对戏曲音乐风格色彩的影响，是通过浓缩了不同地域人的审美经验，积沉了不同地域方言文化的戏曲音乐程式来实现的。好比湘菜、粤菜、川菜等八大菜谱的用料都不外乎鸡鸭鱼肉蔬菜瓜果，所不同的主要是烹调方法和作料的作用，那些显现地方风格色彩的音调结构、润腔方法、音阶调

---

① 周青青：《河南方言对河南筝曲风格的影响》，载《中央音乐学院学报》，1983年第4期，第20页。

② 请参阅杨荫浏：《语言音乐学初探》，载戏曲音乐研究丛书《语言与音乐》，人民音乐出版社，1983；周青青：《汉语语音的声、韵因素在汉族民间歌唱中的作用》，载《中央音乐学院学报》，1987年第4期，第5页。

③ 请参阅孙从音：《戏曲唱腔和语言的关系》，载戏曲音乐研究丛书《语言与音乐》，人民音乐出版社，1983，第94页。

式、色彩性乐汇等等固定手法（程式），就起着作料和烹饪方法的作用，使地方戏曲音乐各呈独特的风姿。南昆曲温文尔雅，适合演文人戏；豫剧粗犷激昂，适合演带武腔的戏；秦腔尖厉，起伏跌宕，适合演凄楚的大悲剧；越剧婉约，适合演佳人才子的爱情剧。

从社会发展的角度看，方言的存在不利于信息交流，是一种落后状况，普通话的推广是时代前进的需要。因此语言学家认为“共同语对方言来说是一种高级形式”[1]。但方言的存在对民族音乐来讲却是件极大的幸事。艺术与科学的价值尺度是不同的。以贵州蜡染为例：蜡染工艺本不是贵州的土特产，它是被中原新的先进印染技术淘汰、而被生产落后的贵州山区保存下来的古老工艺。当今，它却以其独特的印染风格具有了艺术价值。中国方言的存在与我国包括戏曲音乐在内的民族音乐之多姿多彩之间，也潜藏着这种因果关系。

方言文化不属雅文化范畴，戏曲音乐与方言文化的血肉关系，是它的民间性决定的。或者反过来说，是方言文化的影响，某种程度上决定了戏曲音乐的民间性质。全国几百个戏曲剧种，真正进入雅文化之列的，为数极少，绝大多数还得算在俗文化范畴。戏曲的民间性质，决定了它不是少数文人的温室艺术，它是真正属于中国民众的。它的音乐程式中固然不乏质朴的、张扬生命的审美趣味、审美经验。但中国民众文化的普及率在过去是极低的。一些出自文盲、半文盲的粗俗审美趣味、审美经验，也或多或少、程度不同地被浓缩到戏曲音乐的程式中。

因此就戏曲音乐的风格色彩来说，其正极与负极都与它的民间性特点有相当程度的关系。从全国戏曲的整体上看，品种繁多、风姿各异，可说是丰富之极；但从每一个剧种来看，又往往是风格有偏的；从每一地方戏曲音乐的风格色彩来讲，它可以说相当地道、相当浓郁、相当有个性。但地道里面也难免搀杂一些原始的、粗陋的成分。这一切的存在都与地域性审美经验不无关联。而地域性审美经验部分是通过方言为中介向戏曲音乐程式输入的。

---

① 高名凯、石安石主编:《语言学概念》，中华书局，1963，第229页。

方言文化就是这样，既影响了戏曲音乐形式化发展路径的某些特点——寻求横向曲线的韵味，又为戏曲音乐乃至戏曲提供了多种风格的可能性（因为各剧种间的风格差异主要是由戏曲音乐来体现的，所以戏曲音乐的多风格也就意味着戏曲的多风格），还某种程度地导致戏曲音乐程式中浓缩大量民间审美经验。

当我把中国传统文化的某些方面即上述华夏民族心理结构、华夏正统意识形态、华夏线性形式美传统和华夏方言文化传统在戏曲音乐中的积沉咀嚼一遍之后，突然对戏曲独霸中国舞台数百年的历史事实，有了茅塞顿开的醒悟。

首先，我明白了戏曲这种以程式化与综合性为主要特征的舞台艺术，是中国传统文化熏陶下之中国民众的一种选择。这种选择带有某种必然性。

现代美学认为，人有肉与灵两种冲动：一种是本能的，它包括感官的愉悦，实际的欲求等等；另一种是形而上的，也就是精神的冲动，它包括对永恒、彼岸、上帝等等超验事物的追索。在艺术欣赏中，人一方面追求感官的愉悦，另一方面则追求精神的愉悦，渴盼两种冲动都得到满足。一般来讲，欣赏形式化较强的艺术，需要具备一种对形式美的把握能力和相当的艺术修养。而大多数观众不易达到；另一方面，儒家正统文化控制下的艺术内容充满说教、视界狭窄、缺少生命的张扬，无法使人尽获审美愉悦，于是借助表现力丰富的唱念作舞各因素，既有再现生活的优势，又有程式化特征的戏曲，便得到了最普遍的接受。也就是说，人们对两种愉悦的追求。可望在戏曲的形式化艺术特性和再现生活的内容里得到平衡、互补。

其二，戏曲音乐的风格多样特点是能够被各阶层、各地域的观众普遍接受的原因，戏曲中既有高雅的昆曲之类合上流社会、文人雅士口味的品种，又有大量具备各地域特殊风格的民间性品种。因此上上下下各阶层的人们，东西南北各地域的民众都能各取所需地在不同风格的戏曲中获得解颐。

其三，戏曲音乐之地域性多样风格的特点，使它的形式化艺术特性具有极大的发展潜力，由于原有的风格五彩斑斓，在相互融合中出新的参照原型就相应丰富。因此它竟在数百年中发展出数百个品种之多。也正因为新品

种的纷至沓来，人们各取所需的余地便不断扩展，戏曲因此也就久久占据舞台（这里并不排除人们对一些剧种的淘汰现象，品种多，就有选择余地，北京观众从对昆曲的兴趣转向京剧就是一例）。

通过上述的分析，我们看到，是全世界最典型的亚细亚形态国家——中国——所独有的文化，造就了中国人特有的心态、特有的宇宙观和价值观，它们不仅形成独特的审美趣味、审美经验，而浓缩为戏曲程式，它们还把戏曲音乐推向了独特的程式化道路。

（原载《中央音乐学院学报》，1991年第1期）

论礼乐文化

薛艺兵

中国文化本于先秦，中国音乐文化同样要从先秦去寻找根基。先秦音乐的风俗、制度和精神，为中国传统音乐的历史铺设了一条基本路线，这就是“礼乐文化”的路线。

先秦礼乐文化从发生、发展到成熟，经历了从原始礼乐风俗、西周礼乐制度到东周礼乐思想三个不断深化的历史阶段，而每个阶段都有其不同的文化特征：从远古到商代末期形成的礼乐风俗是以原始宗教为特征的巫术文化；西周时期的礼乐制度是以周族政治利益为基础的治国之道；春秋战国时期儒家的礼乐学说则是以实践理性和思辨哲学为特色的伦理思想。这三个历史阶段的文化积淀，均对后世音乐文化产生了深远影响。

秦灭六国，结束了战国的争乱局面，使汉族相对平稳地进入了大一统的封建社会。汉武帝采纳董仲舒“独尊儒术”的主张，又从思想领域奠定了儒家学说在中国封建社会的统治地位。由于政治上的平稳过渡和思想上的相对统一，先秦的灿烂文化几乎完好无损地得以继承，并进一步得到发扬光大。音乐文化中，以礼乐为代表的这条文化脉络同样也被延续了下来，并在新的社会结构中沿着两条途径得到发展：一条是推行于上层，为官方政治

作者简介：薛艺兵（1950—），男。

利益服务的礼乐制度；一条是流散于民间，为民众现实生活服务的礼乐风俗。无论是官方的音乐制度还是民间的音乐风俗，无不在先秦礼乐文化所奠定的文化模式中有序地发展。

礼乐作为处理人与神、人与鬼和人与人三大关系的重要手段，在中国古代社会的音乐生活中始终占据着主流地位。礼乐在塑造中国传统音乐的类型和特性方面同样起到了主导作用。可以说，“礼乐文化”是中国传统音乐文化中最重要的文化现象之一。对这一文化现象的研究，无疑会深化我们对中国古代音乐和现存传统音乐的认识。

本文拟从以下七个方面探讨中国礼乐文化在不同历史时期、不同社会条件和不同社会阶层中的文化本质、价值体系及其对中国传统音乐形态的影响。

一、作为巫术文化的原始礼乐风俗

郭沫若认为：“大概礼之起源于祀神，故其字后来从示，其后扩展而为对人，更其后扩展而为吉、凶、军、宾、嘉的各种仪制。”（《十批判书·孔墨的批判》）“禮”在甲骨文中是个会意字，原作“豊”，是由祭祀中奉献鬼神的礼器引申为祭祀鬼神之仪式的。[①]事神仪式（礼）与事神歌舞（乐）的结合，也就是“礼乐”的初义。尽管“礼乐”这一概念的深层含义及其复杂的思想内容直到周代才逐渐确立，但作为事神仪式的礼乐实践，早在原始社会已经出现。

原始人在严峻的生存斗争中，因其文明的低下而无法理解自然界各种变化莫测现象的因果关系，从而产生恐惧感和神秘感，认为在他们周围的各种事物中存在着一种能够主宰或影响他们生活的超自然的力量，于是便将这些自然物和自然力人格化为神灵加以膜拜，并企图用咒语、祷词、舞蹈、音

---

① 《说文》：“豊”，行禮之器也，從豆象形，讀與禮同。”又：“禮，履也。所以事神致福也。從示從豊。”

乐等手段对其施加影响。当这种伴随着咒语、祷词、舞蹈、音乐的巫术仪式被组合成有一定格式的礼仪性祭典时；当这种祭典仪式在特定时间和按特定方式被反复举行时，它就会成为部落内部的一种制度和习俗。这种现象在世界各民族原始时期都曾普遍存在过，而在中国，“礼”的观念及“礼乐”概念便从这里开始萌生。

《通典·礼一》言：“自伏牺以来，五礼始彰；尧舜之时，五礼咸备。”这种说法不见得有什么依据，但反映了古人同样把礼的产生追溯到远古时代。从考古材料看，在辽宁喀左的距今五千年的红山文化遗址中，有大型的祭坛、神庙、积石冢等，是举行大规模祭祀活动的场所；还有裸体怀孕的妇女塑像，可能是受先民膜拜的生育女神。[①]这说明中国至迟在五千年前已出现了较为成熟的祭祀活动和相应的礼俗仪式。伴随着仪式的礼乐活动的出现也不会晚于这个时期。

原始时期的礼仪和音乐的结合，导源于先民对音乐的神秘认识。《吕氏春秋·古乐篇》中关于远古朱襄氏时期因“多风而阳气蓄积，万物散解，果实不成。故士达作为五弦瑟，以来阴气，以定群生”的记载，《国语·郑语》关于“虞幕能听协风，以成乐物者也”[②]的说法，以及《国语·晋语》所言“夫乐以开山川之风也”和《左传》所说“夫舞所以节八音而行八风”等，均反映了先民赋予音乐以超自然的神秘力量，并试图通过音乐的巫术效应来呼风唤雨，改善气候的观念和做法。另据《礼记·郊特牲》：“伊耆氏始为蜡。蜡也者，索也；岁十二月，合聚万物而索飨之也。其《蜡辞》曰：土反其宅，水归其壑，昆虫勿作，草木归其泽。”可见，即使在礼飨百神的祭祀仪式中，先民们也要利用咒语性的歌唱来影响神灵和制伏自然。

音乐具有巫术效应这一原始观念，是促使礼和乐自然结缘的重要因素，也是原始礼乐具有巫文化特点的一个重要原因。后来的巫觋，正是从原始巫术礼仪中产生出来的。殷墟甲骨文中的“巫”和“舞”为同源字，巫之动

---

① 参见阴法鲁、许树安主编：《中国古代文化史》卷2，北京大学出版社，1991，第1页。

② 参见李纯一：《中国古代音乐史·先秦部分》。

作叫舞，舞者叫巫，其得声，盖出于巫者舞时口中“乌乌”之声（意出陈梦家《殷墟甲骨综述》）。因巫、舞概念关联，以至于歌舞曾长期保留着“巫风”之称。如《尚书》：“敢有恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风。”孔颖达疏：“巫以歌舞事神，故歌舞为巫觋之风俗也。”音乐的巫术功能，甚至一直遗存于后代的民间仪式音乐中。在原始巫术礼仪中，仪式的主持者是沟通人神关系的重要角色，一般由部落酋长或氏族中的智者担任，他们在音乐艺术的发展中起到了重要作用。古史传说中的音乐创始人或乐器发明者，如“作笙簧”的“女娲”、担任“乐正”的“夔”、发明律吕的“伶伦”等，或许就是原始部落中主持仪式的祭司和巫觋。这些能歌善舞，具有非凡本领的巫，随着社会分工的日益明确和阶级社会的出现而逐渐分化，其中，一部上升为社会的统治者；一部分转化为统治者服务的专业史官；一部分则仍旧充当着“歌舞事神”的角色，或保留在宫廷为国王效力，或潜息于民间为民众服务。

早期的原始音乐必然处于散漫随意的状态，正是由于巫术礼仪活动的出现，才促使那些散漫随意的音乐舞蹈在参与仪式程序的过程中得到有序的整合，被组合进仪式的原始歌舞的艺术形式，也伴随着仪式的发展而不断得到完善。传说中的远古氏族葛天氏时期的巫祭仪式中，乐舞已经有了一定的格式，即所谓“三人操牛尾，投足以歌八阕”，这八首歌也有特定的指向性内容，其中既有祈祷理想收成的《遂草木》、《奋五谷》和《总禽兽之极》，也有祭祀祖先的《载民》和祭祀图腾的《玄鸟》。[①]黄帝时的《云门》、唐尧时的《大咸》、虞舜时的《九韶》等著名乐舞，也都是借助特定的礼仪形式而得以发展的。周代之所以将这些原始乐舞作为礼乐的典范，说明其艺术形式已相当成熟。直到春秋末期，孔子在齐国听了《九韶》竟“三月不知肉味”，可见其艺术感染力已达到何等程度。可以说：表现为巫术礼仪形式的原始礼乐活动有力地推动了中国史前音乐的发展。

随着部落间的兼并、氏族间的统一，某些部族的礼乐风俗，逐渐会演变

① 韦注：“虞幕，舜后虞思也。协，和也。言能听知和风，因时顺气，以成育万物，使之乐生。”

成全社会普遍遵守的一种习俗惯制。这类活动通常在特定季节和特定场合举行，是全民自觉参与的社会活动。比较重要的，如蜡祭、舞雩、禊礼、傩仪、社祭等社会性的礼乐风俗，至迟在商代已经形成。这些礼乐风俗一直延续到后代，虽经历了数千年的演化变异，但至今仍可在民间找到其原始孑遗（详见后述）。

随着社会阶层的分化、阶级的出现和国家权力的形成，礼乐开始被少数统治阶级掌握和利用，礼乐的政治色彩逐渐加强。中国自公元前约21世纪的夏代已进入奴隶社会。“夏传子，家天下”，以父家长制为社会基础的国家体系的形成，结束了原始社会的禅让制度和部落成员间的平等关系，中国的宗法社会和奴隶制度从这里开始起步。从此，礼乐的内容由原始的自然崇拜和图腾崇拜转化为英雄崇拜和祖先崇拜，一些代表性的礼乐节目，如夏代的《大夏》、商代的《大濩》、周代的《大武》，成了歌颂奴隶主英雄人物和为其祖先歌功颂德的工具。不过，直到约前11世纪的商代末期，整个社会意识形态仍然笼罩在充满神秘气氛的原始宗教的巨大阴影中。神权统治仍然是夏、商两代的基本特点。真正使宗教性礼乐让位于政治性礼乐，把礼乐由神坛引入人间的是西周王朝。

二、作为治国之道的西周礼乐制度

《礼记·表记》说：“殷人尊神，率民以事神，先鬼而后礼……周人尊礼尚施，事鬼敬神而远之……”殷人崇信神鬼，事无大小，都要请示神鬼，礼乐方面的用乐，甚至用乐工，也常常要卜问神鬼才能决定。他们利用宗教维持统治的方法，全然是以神的威严来压制人和恐吓人，其礼乐的意义是着眼于处理人与神鬼之间的关系，本质上属于原始宗教文化。周人并非生来就是无神论者，他们也信神鬼，其礼乐的主要用途仍然是祭祀，只不过是采取“事神敬鬼而远之”和不为神鬼所惑的理智态度。周人的这种态度是中国社会发展到一定阶段而出现的神权让位于政治的历史规律。

周人灭商后所面临的主要问题，并不是如何恢复殷商的神鬼信仰，而是

如何以周族极少的人口和较低的文明程度来统治广袤的中原大地和文明程度已相当发达的殷商国土。他们面临的是如何处理好人与人之间的政治关系，而不是人与神鬼之间的宗教关系。因此，周人首先在政治上实行了封侯建国制，并在所封诸侯中，姬姓宗族约占三分之二的比例，[①]这是“周人贵亲而尚齿”（《礼记·祭义》），试图用血亲关系来维护宗周统治的一种政治措施。与这种政治措施相应的，就是在意识形态领域方面对传统礼乐进行了改造：将各种礼仪和音乐作了严格的等级规定，并且，“各种礼仪所用的音乐主要是‘雅乐’（即周族的音乐）”[②]。对礼乐作如此改造，其目的是要用周人的标准来规范各族和各代礼乐的内容，并通过制度的形式推行到各个不同等级的统治阶级中去；其意义在于扩大周文化的影响，加强周人血亲联系和维护宗法等级秩序；其本质是“经国家，定社稷，序民人，利后嗣”（《左传》隐公十一年）。这同样是一种政治手段，是从意识形态方面对周族小宗和外族实行统治的一种治国方略。这就是所谓的“礼乐治国”。

“礼乐治国”的方针导致礼乐从神坛走向世俗人间。周人把原本用来礼序神鬼的礼乐扩展到礼序人伦，把礼乐从虚幻的神鬼世界延伸到现实的人际关系中，其结果必然是扩大礼乐的社会功能。西周礼乐制度在保留事神礼仪的同时，扩展了礼仪的事项，扩充了礼仪的内容，使社会的政治关系、等级秩序、道德伦理、思想感情等内容都体现为礼节仪项，使礼仪充斥于意识形态和社会生活的各个领域。周人将礼分为“吉、凶、军、宾、嘉”五种仪制，其中除吉礼仍为事神礼仪外，其他四种均与现实社会生活相关。这五种仪制又被分为“冠、婚、朝、聘、丧、祭、宾主、乡饮酒、军旅”九种礼事，各种礼事又有具体的仪项和繁缛的仪节。并且，大部分礼仪都有相应的音乐配合，不同的社会等级均有不同的乐队规模和用乐范围的严格规定，这些规定成为统治阶级各阶层必须遵守的制度。这样，就使整个贵族阶层的社会行为、

---

① 《荀子·儒效》说：“（周公）兼制天下，立七十一国，姬姓独居五十三。”

② 冯洁轩：《论“郑卫之音”》，载中国艺术研究院首届研究生《硕士论文·音乐卷》，文化艺术出版社，1987。

思想感情乃至政治关系完全消融在王室规定的礼和乐的文化氛围之中。

古人认为，“礼”是人的道德、伦理、修养的体现；“乐”是人的情感、思想、欲念的表现。将人的道德、伦理、修养和情感、思想、欲念这些抽象的、内在的、无形的东西外化为有形的“礼”（礼仪）和“乐”（音乐），也就是将无形有形化，将抽象具象化，将意识形态化。周公制礼作乐，就是要让人的内心世界坦露出来，并将它们规范于用礼和乐编织而成的有形之网上，从而通过这张有形的网络来约束和控制人们的道德、伦理和修养以及情感、思想和欲念。礼乐制度的推行使得西周王朝表面上看起来像是一个彬彬有礼的和谐社会，一个音乐盈耳的神圣殿堂。但是，在用礼和乐编织起来的这张有形之网的下面，却透露出森严的等级秩序和宗法伦理。社会的政治关系（君臣）和人际的血缘关系（父子），完全被束缚在“礼乐”这张美丽的绳网中。这就是礼乐从神坛伸向世俗人间的实用效应；这就是周公发明的“礼乐治国”的实质内容。

西周王朝能够摆脱神权的桎梏，用理性精神对待礼乐传统，这是社会的一大进步；西周统治者用礼乐制度这一文化专制手段来亲和并控制宗周与诸侯之间以及宗法等级社会中的政治关系，这也是在当时历史条件下的明智选择。世界上没有一个国家能像周代那样，把礼仪和音乐抬高到用来治理国家的地位，周公的“礼乐治国”的确是一个绝妙的发明。这一发明，为“礼仪之邦”的文明中国树立了一个历史典范。

不过，西周的礼乐制度虽然创造了一种浓厚的社会文化气氛，但因为这种制度人为地将社会人际关系和交往方式形诸于礼仪，将抒发人类情感的音乐艺术“约之以礼”，并使礼和乐固定化、模式化，这既不符合人的本性，也不符合艺术的发展规律，到头来只能走向僵化而被社会摒弃。事实上，西周礼乐制度从开始到逐渐完善，仅经历了大约三百年的时间，到西周晚期，已经由于不能适应社会的发展而出现“礼崩乐坏”的局面。

西周礼乐制度不过是文化领域内的一次社会实践，真正将这种制度理论化，使之成为一种思想体系而对后世产生重大影响的，是东周（即春秋战国）时期的儒家。

三、作为伦理思想的东周礼乐学说

西周礼乐制度到春秋战国时期已经基本瓦解，但由于以孔子为代表的先秦儒家对西周礼乐作了理论上的阐发，从而使礼乐精神在思想领域重放异彩。儒家的礼乐学说是对礼乐本质的理性思考，是从伦理学和哲学的角度对礼乐所作的思辨性解释，他们的理论对后世汉民族的社会心理和文化心态均产生了深刻影响。

孔子在政治上是个复古主义者，他的礼乐观是建立在肯定西周礼乐制度，力主恢复“先王之制”这个政治立场的基础上。所谓“天下有道，则礼乐征伐自天子出；天下无道，则礼乐征伐自诸侯出。”（《论语·卫灵公》）道出了他不满当时诸侯争霸，僭礼越乐现象的愤懑之情。但他毕竟不是政治家，他不用简单的说教来粉饰礼乐制度，而是用理性的思辨注入传统礼乐以新的思想内容。

孔子并不徒重礼乐的外在形式，而是注重礼乐的内在精神。他说：“人而不仁如礼何？人而不仁如乐何？”（《论语·八佾》），分明是将礼和乐的精神归结为“仁”。“仁”就是仁爱之心，为君者要行仁德之政，为民者要有亲孝之情，这是孔子一生所推崇的社会道德标准，也是他要通过人的道德的内省来达到社会和谐的理想。他把这种社会伦理（“仁”）与意识形态的社会实践（礼乐）合二为一，把以“仁”为核心的礼乐精神引向人的内心世界，用它来“内以建立个人的崇高的人格，外以图谋社会的普及的幸福。”[①]这样，就把一种本来没有多少道理可讲的礼乐制度合情化、合理化，使礼乐在伦理价值和道德规范的支持下获得了普遍的社会意义，“从而也就把原来是外在的强制性的规范，改变而为主动性的内在的欲求。”[②]

如果说原始礼乐是服务于神鬼，西周礼乐是服务于政治，那么，孔子则

---

① 郭沫若：《公孙尼子与其音乐理论》，载《郭沫若全集·历史编》第一册，人民出版社，1982。

② 李泽厚：《美的历程》，中国社会科学出版社，1983。

要礼乐服务于社会，要使礼乐深入人心，起到促进伦理道德的作用。他不仅要使礼乐成为维护宗法制度、维持等级秩序的一种政治工具，而且也希望礼乐成为建立崇高人格、促进社会和谐的一种教育手段。他所说的"移风易俗，莫善于乐；安上治民，莫善于礼"（《孝经·广要道》），集中反映了他对礼乐的社会功能的认识和重视。

孔子虽然也相信天命，但他"不语怪、力、乱、神"。对于祭祀父母祖先，他只是主张"祭如在"，为的是"慎终追远"，最终目的还是为了使"民德归厚"。孔子对原始礼乐的宗教性采取了默认的态度，但他本质上仍然是以理性精神来阐发礼乐的现实意义。

孔子的礼乐思想经过后来的公孙尼子、孟子、荀子等人的发展而进一步得到完善，其中以公孙尼子的《乐记》[①]为先秦儒家礼乐学说的集大成之作，先秦以后的儒家礼乐思想，基本上都没有跳出《乐记》的范围。

《乐记》中论及音乐本质、音乐美学等诸多范畴，但其中仍以礼和乐的关系以及礼乐的社会功能为主题。"凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。"这是《乐记》中一再强调的一个命题，它把音乐的产生归结为外部世界对人的内心情感和思想的影响所至，由而推导出"乐者通伦理者也"和"声音之道与政通矣"，以及音乐必然会作用于社会伦理和政治的结论。所以，要维持社会的伦常秩序，要维护国家的政治和平，就必须对音乐的感情乃至影响这种感情的社会行为施之以"人为之节"，使人的音乐观念达到如孔子所言的"思无邪"。而用来节制音乐的手段就是"礼"，即所谓"乐者所以象德也，礼者所以缀淫也。是故先王有大事必有礼以哀之，有大福必有礼以乐之。哀乐之分皆以礼终。"这样，乐就必须被"约之以礼"，礼和乐就被合理地联系在一起了。

在处理礼、乐关系方面，《乐记》还继承了孔子的"中庸"之道。"乐而不淫，哀而不伤"是孔子对音乐的审美理想，《乐记》也主张礼和乐都必须适度，并进一步采用辩证统一的哲理来阐释礼、乐关系，认为乐是和谐、是

---

① 学术界关于《礼记·乐记》的作者问题仍有争议，此处从郭沫若之说。

平等；礼是秩序、是差别；礼、乐之间相得益彰才是礼乐所应达到的理想境界，即所谓“乐者为同，礼者为异。同则相亲，异则相敬。乐胜则流，礼胜则离。合情饰貌者，礼乐之事也。”这种思想，甚至对后世中国传统音乐的形态特征也产生了深刻影响。

《乐记》中反映的儒家礼乐思想带有明显的社会和谐论成分和理想主义色彩。一方面，儒家将礼乐看作是处理社会政治关系的有力手段，认为，只要做到“礼、乐、刑、政四达而不悖”，也就达到了“王道备”的理想，其中，乐的功能可以使“暴民不作，诸侯宾服，五刑不用，百姓无患，天子无怒”，礼的功能可以“合父子之亲，明长幼之序，以敬四海之内”，达到这样的和平景象就是礼乐的成功。另一方面，儒家又把礼乐作为处理统治和被统治阶级关系的润滑剂，主张将原是贵族统治阶层享用的礼乐普及到庶民中去，提出“与民同乐”（孟子）和“所与民同”（《乐记》），强调“礼节民心，乐和民性”，还希望使全社会之“亲疏、贵贱、长幼、男女之理皆形见于乐”。至于儒家的“与民同乐”是不是“以民为本”且不去论它，但至少可以说他们认识到要治理国家，要创造一个和平理想的社会，这不是统治者一厢情愿的事，如果不用礼乐去“教化”民众，如果没有健全的人民，天下国家是怎么也不能治平的。在这一点上，儒家显然比周公前进了一步，即把礼乐的应用范围从贵族统治阶级扩大到了全社会。

通过提倡礼乐对统治者和被统治者两方面应具有的社会作用，儒家的理想主义者进而将礼乐推崇到至高无上的地位，赞美道：“乐者天地之和也；礼者天地之序也。和故百物皆化；序故群物皆别。”基于对礼乐功能的夸大，他们又将礼乐进一步神秘化，提出“乐由天作，礼以地制……明于天地，然后能兴礼乐。”“大乐与天地同和，大礼与天地同节；和故百物不失，节故祀天祭地。明则有礼乐，幽则有鬼神，如此则四海之内合敬同爱矣。”儒家把礼乐抬高到天经地仪、人所不及的神圣地位，至使本来合情合理的解释陷入了唯心主义的泥滩。最终，他们用礼乐精神建造起来的这座理想王国，也就只能停留在神秘虚幻的理想之中了。

四、作为经典文化的后世官方礼乐

西周礼乐制度为后代统治者开创了一条具有典范意义的文治之道。汉代以来的历代统治者，一旦以武功获取政权之后，总不忘周公发明的这条文治方针，几乎都要振兴礼乐，并按周代“三礼”（《周礼》、《礼记》、《仪礼》）经典中所规定的繁缛程序来推行礼乐制度。西周礼乐中除了不符合社会发展规律的等级规定早在春秋战国已经发生变化外，其他仪制方面，如“吉礼”中对天神、地祇、人鬼（祖先）的祭祀典礼；“凶礼”中的丧礼、荒礼等各种仪事；“军礼”中的出师祭祀、校阅操演等仪典；“宾礼”中朝觐、会同、相见等礼节；“嘉礼”中的燕飨、朝贺、婚冠等礼仪，基本上都被继承了下来，从而形成了以周代经典为依据的宫廷礼乐文化。

后世宫廷礼乐在音乐方面，主要是用于祭祀典礼仪式的“雅乐”，也包括形式多样的其他仪式音乐，如汉代鼓吹乐、相和歌、魏晋清商乐、隋唐燕乐等，都曾用于宫廷朝会、宴飨、军礼、田猎、卤簿等礼仪中。这两类音乐因功用不同而被赋予不同的价值标准，从而获得不同的发展方向。

《礼记·祭统》说：“礼有五经，莫重于祭。”遵循这条祖训，历代封建统治者无不将“事邦国之鬼神示”的吉礼视为治国之大端，以此来标榜“君权神授”的合法性，主要用于吉礼祭典的雅乐因而就获得了象征国家兴衰的正统地位而受到推崇。雅乐的曲目虽每随朝代需要而损益变化，但雅乐的乐队却总要严格因循周代的“八音”之制。由于一味地追求符合“先王之乐”的正统性，至使雅乐从内容到形式一再僵化，尽管雅乐直到清代仍然保留着礼乐中最宏大的乐队规模，但这不过是徒有其表而已，不过是一种毫无生机的象征形式罢了。吉礼以外的其他仪制由于主要是针对人而非针对神的，对音乐的要求也就较为灵活。用于这类仪式的音乐更多地具有装点性和娱乐性，因此无论在音乐的形式和内容方面均比较自由，并能广采博纳、随时更新，成为宫廷礼乐中最具活力的音乐。

作为因袭周代礼乐文化的后世宫廷礼乐，也被延伸到军队、地方官府以

及贵胄、士绅、文人等社会阶层中。所谓“宫廷礼乐”，实际上是代表统治阶级文化的一种官方礼乐。由于它是占统治地位的一种官方文化，因而对民间文化也必然造成很大影响。

五、作为民俗文化的后世民间礼乐

所谓“民间礼乐”就是民众社会生活中的礼俗仪式音乐。这种音乐活动不在官方礼乐制度的规定之列，是在下层社会自然形成并由民众自发参与的社会活动，本质上属于民间习俗文化。之所以将它归入“礼乐”范畴，因为它与先秦礼乐文化有着一脉相承的联系，而且与后世官方礼乐在功能、形式等意义上有着同构关系。

民间的礼俗仪式主要有“冠、婚、丧、祭”四类。其中，祭礼主要包括神鬼祭祀和祖先祭祀，而民间的祭祖仪式则较少用乐，音乐主要用于祭祀神鬼的仪式中。祭祀神鬼的礼乐活动一般都以较大规模的社会性（或社区性）活动为其特点，故此，这类民间祭祀礼乐可称之为“社会礼乐”。除祭礼外的冠礼（或女子笄礼）、婚礼和丧礼均属于“个人生活礼”，简称“人生礼”，即每个社会成员一生中在不同的人生阶段必须经过的礼仪形式（出生礼和祝寿礼也属人生礼，但并非必不可少）。与社会性的祭祀礼乐相比，冠、婚、丧三礼是与个人生活有关的礼仪活动，故此，这类活动中的礼仪和音乐可称之为“人生礼乐”。“社会礼乐”和“人生礼乐”作为两类不同的民间礼乐，除了内容、范围和规模的区别之外，还有其文化特性的差异。一般来说，“社会礼乐”中虽包含有许多娱乐性成分（如兼及事神和娱人的节日歌舞活动等），但它主要是以中国民众的神鬼信仰为契机和为动力的，故而属于宗教性礼乐；“人生礼乐”中虽然也不免有许多宗教性因素（如丧礼中的降神和对人鬼的祭祀等），但它主要是与中国民众的现实人生有关的习俗惯制，故而属于世俗性礼乐。

这些属于民俗文化的民间礼乐虽然主要在封建社会中得到发展，但有不少礼乐风俗早在先秦礼乐文化中就已孕育成型。其中，宗教性的“社会礼

乐”主要导源于原始礼乐；世俗性的“人生礼乐”则主要肇始于周代礼乐。

前文说到，某些原始部族的礼乐风俗逐渐会演变成全社会普遍遵守的一种习俗惯制，后来由于西周王朝在社会上层推行礼乐制度而使一部分原始礼乐活动潜存于民间，但从西周到春秋战国这段时期，有一些秉承原始遗风的社会性礼乐祭典活动仍然保留着广泛的全民性特点。如驱疫的傩仪，不仅宫廷有傩队，民间也有“乡人傩”；又如祭祀土神的社祭，不仅王室有“王社”、诸侯有“国社”，民间也有“民社”；再如岁终祭祀百神的蜡祭，[①]则更是全民性的活动，其影响力甚至达到“一国之人皆若狂”[②]的程度。来自远古又融入周代礼乐的这些古老风俗，基本上被后世民间全盘继承，只是在具体的内容和用乐的范围、音乐舞蹈的形式方面不断产生着变异。从后世民间各种各样的宗教性“社会礼乐”形式中，我们不难找到原始礼乐的孑遗。例如：春节期间盛行于全国各地的民间歌舞活动多含有敬神祈年的内容，正是古代蜡祭的遗风；西北、西南各民族每年春暖花开之季在山野河滨举行的大型歌会（三月节、花儿会等），无疑与古代祓除宿垢与不祥的禊礼[③]有关；古代傩仪自汉代以来不仅仍在宫廷盛行，后来也在南方民间演变为傩戏，而北方民间春节中组织起来到各家驱邪祈福的秧歌队则颇似古代的“乡人傩”；旧时各地民间普遍存在的求雨仪式（多伴随着音乐活动），其渊源同样可追溯到远古先民借助音乐“以来阴气”的巫术礼仪活动和商周时期作为国家盛举的舞“雩”活动；民间村社中春祈秋赛的迎神乐舞，即古代社祭的遗存，这类活动曾盛行于南北各地，甚至到明代时河北农村仍

---

① 古代称祭百神为“蜡”，祭祖先为“腊”；秦汉以后统称为“腊”。《礼记·月令》：“（孟冬之月）天子乃祈来年于天宗，大割祠于公社及门闾，腊先祖五祀，劳农以休息之。”孔颖达疏：“腊，猎也。谓猎取禽兽以祭先祖五祀也。”

② 《礼记·杂记》：“子贡观于蜡。孔子曰：‘赐也，乐乎？’对曰：‘一国之人皆若狂，赐未知其乐也。’”

③ 禊礼为古人祓除不祥之祭，常在春秋二季于水滨举行。农历三月上巳行春禊，七月十四行秋禊。商代歌舞《桑林》可能是禊礼的滥觞。从《诗·陈风》中的《宛丘》、《东门之枌》以及《诗·郑风》中的《溱洧》等先秦民歌中所描写的情景可知，此俗在先秦民间已相当普遍。

保留着以“后土”为主要祭祀对象的“神社”区划，每个“神社”必以大寺所在村落为中心，社内须有用来事神的民间乐会组织。可以说，导源于原始礼乐的巫祭乐风，经过周代礼乐的分化或推助，成为贯穿于整个封建时期的民间礼乐风俗的主流，是中国民俗史和音乐史上旷古不息、盛行不止的一大风俗。这一风俗对中国民众的社会心理和对中国音乐的形态模式，均造成巨大影响。

周代冠、婚、丧三礼的仪制和乐制是对“士”以上贵族阶层制定的，广大庶民既无权享用，也不受其约束。但是，占据统治地位的统治阶级的文化却不可能不对被统治阶级的非“正统”文化产生影响。封建时期中国民众社会的人生礼（主要是婚礼和丧礼），基本上都因循了周代礼经的仪规而有所变异。这说明后世民间的人生礼至少在礼仪方面受上层社会的影响而与周代的同类礼仪保持了一脉相承的关系。这类礼仪在用乐方面历代典籍中都较少记载，但从民间保留下来的婚丧音乐中仍依稀可见古代遗俗和遗音。例如：关于民间婚礼中哭嫁习俗的起源，清末以来的较多学者认为与我国早期父系制家庭掠夺婚的出现有关。《周易·爻辞》中记载的“屯如如，乘马班如，匪寇，婚媾。”以及“白马班如，泣血涟如”，即这种早期掠夺婚的写照，也可能是后世哭嫁习俗之滥觞。从被掠夺时的哭喊到哭嫁歌婚俗仪式的形成，自然经过了一个漫长的历史发展过程。直到今天，在一些少数民族中仍可找到这一发展过程的某些遗痕。[①]又如：丧歌是很古老的一种丧俗音乐。汉魏时期，将送殡时由挽柩执绋者和唱的丧歌称作“挽歌”。当时的挽歌采用“相和歌”形式，曲目则因死者地位等级而有别。晋人崔豹《古今注》云：“《薤露》送王公贵人，《蒿里》送士大夫庶人，使挽歌者歌之，亦不胜哀，故为挽歌以寄哀音。”古老的丧歌、挽歌直到近世仍有遗声。据湖南岳阳津市民间传说，他们的丧歌（亦称“夜歌”），即起源于周庄悼妻而唱的“鼓盆歌”；[②]湘阴民间的儒教丧礼中仍保留有《薤露歌》、《蒿里歌》等古代挽

① 详见薛艺兵：《音乐与民俗》，载《音乐文化大观》，北京大学出版社。

② 据先秦文献记载：“庄子妻死，惠子吊之，庄子方箕踞，鼓盆而歌。”这种击缶伴奏而唱的吊唁歌，或许就是当时比较普遍的一种丧歌形式。

歌曲目。[1]民间礼俗的用乐除了采用土生土长的音乐外，也常仿效上流社会的官方礼乐，尤其是所用器乐则多受官乐影响。如明清以来民间婚礼、丧礼中普遍采用的吹打音乐（鼓乐、笙管等），基本上是古代宫廷和军中鼓吹乐的流变形式。这也是同一民族的不同阶层之间具有文化同构现象的反映。

六、礼乐文化中的音乐实用价值观

中国的礼乐之所以能够历数千载而经久不息，成为载负着中国古代政治、伦理、宗教、艺术等多种社会因素的一种文化形态，其原因是多方面的，就其中“乐”的方面而言，最根本的原因就是中国古代对音乐艺术所采取的实用主义价值观。这一价值观从原始礼乐中脱胎，经西周礼乐的培育和先秦儒家的强化，又在后世官方的推助和民间的亲睐下，成为贯穿于中国礼乐发展史上的一个基本精神。

原始时期事神礼乐的形成，本身就体现了音乐舞蹈的实用价值。在笼罩着神秘迷茫气氛的原始社会中，巫术礼仪形式的礼乐无疑被看作是与氏族、部落的兴衰命运直接相关的社会活动。在这类活动中，人们并不以静观、审美的态度对待音乐，他们所注重的是音乐的巫术力量，为的是用狂热的歌舞来呼唤“山川之风”以改善气候；用咒语性的歌唱（如《蜡辞》）来影响神灵和制伏自然；通过巫觋舞蹈（如“舞雩”）来求得雨泽；利用恐吓性的化装表演（如“傩仪”）来驱逐疫鬼。人们对神的崇拜和期盼，为神奉献音乐和舞蹈，完全是从人类自身的实际需求出发而体现出明确的现实功利性目的。可以说，实用主义早在原始文化中已经凝聚成为中国人对宗教，也是对音乐所采取的一种基本的价值取向，具有巫文化特征的原始礼乐就是这种价值取向的基本的表现形式。

当中国从神秘迷茫的原始宗教时代步入显露着理性精神的周代社会时，作为原始文化的音乐似乎尚未完全从巫术礼仪中驳离出来而获得独立

① 见《湖南音乐普查报告》。

价值。所以，西周王朝在继承原始礼乐的同时便自然而然地继承了音乐的实用功能。周族虽然摆脱了神权的桎梏，采取现实态度对待传统礼乐，但出于政治需要，周人仍将礼乐看作与本族命运休戚相关的大事，因而更加注重礼乐的实用价值，由而发展出了实用性更为浓厚的礼乐制度。西周礼乐中不仅保存了人对神鬼世界的功利需求，更重要的是把礼乐的实用功能扩展到现实社会生活中，渗透到人与人之间的社会政治关系（君臣）和社会伦理关系（父子）中。礼乐制度将世俗化的礼仪和规范化的音乐人为地结合在一起，并使二者固定化、模式化，从而进一步扼杀了音乐作为一种艺术的独立品性。由于周代礼乐制度受到后世历代王朝的标榜推崇，致使经过周代扩大和强化的音乐实用功能成为中国音乐史上起主导作用的一种价值取向。

先秦儒家的礼乐学说在默认音乐在原始礼乐中的宗教功能和肯定音乐在西周礼乐中的政治功能的同时，又进一步挖掘出音乐的伦理功能。他们用精深的理论和哲学的思辨来解释礼乐的社会实践，阐发礼乐在建立崇高人格和促进社会和谐方面应有的现实意义，真正从思想上扩展和深化了音乐的实用价值观。尽管儒家也充分肯定音乐是人类情感的一种表达方式，但他们又一再强调必须将音乐“约之以礼”，一定要把礼和乐捆绑在一起来压制音乐情感的自由抒发。他们所提倡的，就是要音乐发挥教化人性的社会功能。对于中国音乐的艺术发展来说，儒家的礼乐思想并非必须遵循的“真理”，但由于儒家思想在汉代以来获得了无可辩驳的经典地位，以至其音乐实用价值观成为影响中国传统音乐文化发展的一种基本精神。

先秦的礼乐文化从实践和理论两方面建立起礼乐在宗教、政治、伦理三方面的价值体系，这三方面的价值体系在封建社会的官方礼乐和民间礼乐中又以新的方式被重新取舍选择和变通利用。

中国封建社会在宗教方面并没有发展出足以控制全民意识的、占据统治地位的宗教体系。早在春秋战国时期，士人们已将中国从神秘的原始巫觋信仰中引向注重现实人生的文明时代；老、庄的“天道”学说和孔、孟的“天人合一”思想以及汉儒的阴阳五行宇宙论，又不断阻止着商周时期已经

出现的“天”、“帝”向绝对人格神方面的发展；后来的宋明理学只不过强化了儒学中本来就存在的伦理纲常而禁锢了人的天性和欲望，并没有发展成真正意义上的宗教（即所谓“儒教”）。先秦诸子和后世儒家的理性精神有力地削弱和淡化了中国人的宗教意识，并有效地抑制和阻碍了中国宗教的走向成熟。以自然崇拜、祖先崇拜和多神崇拜为特征的原始宗教在官方和民间的宗教信仰中长期残留。外来佛教和本土道教的宗教精神不是被统治者用作麻痹人民的政治工具，就是被消溶在泛神信仰及巫风盛行的民间习俗中。官方礼乐的宗教祭祀活动一直以祭天地、祀祖先为其主要内容，其中既体现了原始礼乐宗教功能的延续，又掺杂着西周礼乐“君权神授”、“以德配天”等政治、伦理方面的价值观念。至于民间礼乐的宗教祭祀活动，则毫无掩饰地表现了民众对神佛的现实功利要求，如祈年、祈福、求雨、求子、驱邪、治病、还愿等。对于那些精致的宗教哲理和复杂的教别门派，老百姓既不能理解，也不去理会，不管是神是佛，只要是“有求必应”者一定香火旺盛。民众只懂得用人性度神性，用音乐来讨好神灵，用奉献去贿赂神灵，只求能解决切身的实际需要。可以说，中国人对待宗教和对待音乐，同样都采取了以现世功利为出发点的实用主义态度。

随着奴隶制度的崩溃，曾在周代发挥过强大作用的礼乐的政治功能，虽然受到先秦儒家的充分肯定，但它在以地主经济为基础的封建社会中已不可能重现昔日光彩。封建社会宫廷礼乐在政治方面所能发挥的作用只能是象征性的，宫廷礼乐中壮观的典礼音乐和庞大的卤簿乐队，无非是为了表现国力的强盛和王权的威仪。这种礼乐主要用来粉饰盛世景象，是通过装点作用来实现它的政治功能意义的。正因为是装点性、象征性的礼乐，音乐的艺术标准和审美功能也就退居到了次要的地位。只有那些用于宴飨娱乐场合的礼乐形式，才真正体现了宫廷音乐的艺术水平。

封建社会关于礼乐的伦理价值并不是通过礼乐的等级制度去体现，而主要是通过儒家经典去渗透。这种渗透也不是利用行政手段，而是通过教育阵地。事实上，教育的渗透力往往大于行政的约束力，通过以儒家经典为本的社会文化教育，儒家的伦理思想不但被灌输到社会上层，而且也影响到

下层。作为社会下层文化的民众思想观念，也不可避免地受到儒家伦理观的熏陶，而这种熏陶也必然反映在包括民间礼乐在内的民众社会生活和行为方式中。在民间礼俗仪式中，尤其在秉承周礼仪规的冠、婚、丧个人礼仪中，处处体现着孝道、妇道等封建礼教的内容。这些内容或直接通过仪式歌曲的唱词宣扬出来，或间接通过仪式的程序得以展现。仪式中的器乐虽然不能直接表现这些内容，但它的参与本身就起到渲染和鼓吹的作用。

当人们将音乐用之于礼仪时，音乐的实用价值就得到了体现；音乐实用价值的体现，必然会削弱音乐的审美价值和娱乐价值。原始时代礼仪和音乐的结合是人类早期文化的必然规律，随着社会的发展，音乐会逐渐从浑然一体的文化形态中分离出来而获得独立的娱乐和审美价值。但是在中国，尽管音乐实际上早已获得了独立的文化属性，但由于历史上一直重视礼乐的社会作用，以至于“乐”在主流方面一直没有摆脱“礼”的约束。总之，在几千年的中国音乐史上，音乐的实用价值一再被强调和发挥，而音乐的娱乐、审美价值却总是被限制和忽视。这一现象无疑会影响到中国传统音乐的形态特征。

七、礼乐对中国传统音乐形态的影响

中国传统音乐以功能与特性划分，可分为两大类别：一类属于娱乐音乐，主要包括独唱（如古代的诗歌、词曲，民间的山歌、小调等）、独奏（如文人的古琴、琵琶、古筝等）、小型合奏（如琴箫合奏、弦索合奏、丝竹合奏等）以及书场曲艺和剧场戏曲等。这类音乐一般用来娱乐、消遣、审美，音乐多具抒情性特点，或具较多的艺术表现因素。另一类属于实用音乐，主要包括合唱（如劳动号子、风俗性对歌、史诗性大歌、宗教性诵唱、集体性歌舞等）以及较大型的或气氛较为隆重的合奏（如宫廷的雅乐、鼓吹，寺庙的笙管、法器以及民间的吹打、锣鼓等）。这类音乐一般在含有特定目的的社会活动中使用，其间虽不免娱乐性成分，但实用性是其主要功能，音乐本身多具程序特点而较少表现性因素。礼乐即属于实用音乐。

作为实用音乐的礼乐由于在中国古代有着广泛的社会性，因而它的艺术形式及音乐特性必然也对其他用途的音乐甚至一部分娱乐音乐造成广泛影响。可以说，在中国古代音乐生活中始终占据着主流地位的礼乐，在塑造整个中国传统音乐的类型和特性方面也起了主导作用。

昔日宫廷音乐已伴随着封建社会的消亡而化作历史尘埃，仅从古代典籍的描述和少量记录下来的简略乐谱中已经很难辨认历史上宫廷音乐的真实面貌。今天我们所能听到的古代音乐主要是近代以来仍保存于寺庙和流传于民间的传统音乐，其中民间的礼俗仪式音乐也占较大比例。尽管这些音乐不足以代表中国古代音乐的全貌，但从中多少也能看出其受礼乐文化影响的某些痕迹。

任何一种传统礼仪都有一套固定的行为模式，礼仪就是被节制在一定的模式中展开的行为活动。礼仪中的音乐活动是礼仪行为模式的组成部分。因受礼仪模式的约束，礼仪音乐也就具有了模式化特点。在受礼乐影响的中国传统音乐中，音乐形态的模式化特点处处可见。例如：民间合奏音乐的“乐种”就是模式的体现，无论是流行于全国的“鼓乐”还是分布于各地的“管乐”、“笛乐”、“锣鼓”等，都以其固定的乐队编制和传统曲目构成了类型化的乐种模式。[①]又如，中国的三百多个戏曲剧种，尽管唱腔和音乐各有差异，但唱、念、做、打的表演程序却基本相同，而程序就是一种模式。再如，戏曲、说唱、器乐中广泛使用的“曲牌”就是模式化了的曲调。[②]此外，如华北管乐合奏中套曲的“头—身—尾”、山东鼓乐曲中的“穗子”、江南十番曲中的“鼓段”等，几乎所有的民间合奏都有各自的结构模式。“板腔体”和“曲牌体”即戏曲音乐的结构模式。可以说，模式因素渗透在中国传统音乐的体裁、曲调、结构等各个方面。音乐中模式现象的形成可能受多方面因素的影响，如大一统封建制度下的文化同构性、社会生活中的趋

① 详见薛艺兵：《民间吹打的乐种类型及其人文特征》，载《中国音乐学》，1996年第1期。

② 参见乔建中：《“曲牌”论》，载《中国音乐国际研讨会论文集》，山东教育出版社，1990。

同意识、民众对上层文化的仿效心理等，而盛行于全社会的礼乐文化的影响或许更大、更直接。

中国传统音乐中，与音乐形态的模式化相应的，就是音乐情绪的类型化。中国传统乐曲较少追求特定内容的刻意表现（古代文人琴曲和明清琵琶曲例外），较多注重乐音形式的铺陈变化。即便是带有标题的许多器乐曲也不是标题性音乐，乐曲并不反映标题所提示的内容。音乐的曲调一般都由模式化了的“曲牌”构成，不是单支曲牌的发展变奏，就是多首曲牌的组合联缀。传统曲牌的名称不过是一种“标签”而已，乐曲内容一般与文字标定的牌名无关。但是，每首曲牌都有固定的宫调和结构形式，因而也都有与形式相应的、定型化了的音乐情绪特点，曲牌类型的差异，就是音乐情绪的差异。中国传统音乐（主要是器乐）正是建立在不同类型的曲牌基础上的类型化了的情绪音乐。礼乐所需要的也正是这种类型化了的情绪音乐。因为用于礼仪的音乐主要是起到装点场面和烘托气氛的作用，不需要音乐有过于复杂的内容表现，只求音乐情绪与仪式内容的基本吻合。仪式乐队的曲目库中，只要保存不同类型的情绪音乐，即可满足不同礼仪对音乐情绪的不同需要。可以说，中国传统音乐中“音乐情绪的类型化”这一特点的形成，同样也受到礼乐的影响。

此外，在中国传统音乐中，即便是应用情绪音乐，也不去夸大不同情绪类型之间的差异，而是尽可能保持音乐情绪的平和与相近。音乐的发展也不强调对比和矛盾冲突，而是注重平稳过渡，注重音乐情绪的引伸发展和结构之间的连贯和协。正因为如此，那种既不过分悲痛伤感又不过分喜形于色的“中性表情”就成为中国传统乐曲的主要性格特征。这一性格特征的形成，一方面与古人所谓“中声”、“中和”的音乐审美理想以及孔子“中庸”思想的影响有关，另一方面与后世民间礼乐的影响也有直接关系。因为在民间的礼俗仪式中，音乐只是礼仪的附庸，因此对配合仪式的音乐较少有严格的要求，尤其是民间职业或半职业性的仪式乐队，他们更需要适应各种场合的通用曲调。事实上，民间仪式中所用的许多乐曲都是属于“中性表情”的通用曲调，这类曲调既适合于悲哀氛围的丧礼场合，又适合于欢快氛

围的婚礼场合，还适合肃穆氛围的祭祀场合。为了适应于各种不同场合，就必须使音乐表情中性化，因为只有“中性表情”才是“通用表情”，只有那些属于“通用表情”的曲调才更有通用价值。此外，在戏曲、说唱及民歌、歌舞中，为了用少量的曲调演唱不同的内容，也都存在通用曲调的现象。应该说，影响中国传统音乐中的曲调“中性表情”（或称“通用表情”）这一现象形成的原因可能是多方面的，但礼乐文化的影响则是其中的重要原因。

除了礼乐本身对音乐的影响外，以礼乐思想为中心内容的儒家音乐美学观同样对中国传统音乐（尤其是文人音乐）的艺术特点产生了深刻影响。如上述仪式音乐中曲调表情的中性化，以及大部分琴曲、筝曲、弦索、丝竹等娱乐音乐中“轻、柔、淡、雅”的风格等，即孔子所推崇的“乐而不淫，哀而不伤”[①]观念的直接体现。

综上所述，贯穿于中国原始社会、奴隶社会和封建社会整个历史时期并在今日民间仍有余续的礼乐文化，是在中国特有的社会环境中形成的一种独特的文化现象。这一文化现象中所包含的内容涉及中国古代宗教、政治、伦理、制度、民俗、艺术（音乐舞蹈）等各个方面，它的影响力延伸和渗透在社会文化和意识形态的各个领域，甚至对中国的民族心理、审美心理都造成了深刻影响。本文仅就以上七个方面探讨了礼乐文化中与音乐相关的一些基本问题，就这些问题本身也因篇幅及水平所限未能全面展开。缺憾之处，尚待今后补正。谬误之处，恳请读者指正。

（原载《文艺研究》，1997年第2期）

---

① 见《论语 · 八佾》。

“纪之以三，平之以六，成于十二”释义

黄大同

《国语·周语下》记录了伶（乐官）州鸠（乐官之名）对周景王问律的回答内容，其中载有我国最早出现的十二律之名。在这十二律名之述前的就是后世众说纷纭的“纪之以三，平之以六，成于十二”之句：

王将铸无射，问律于伶州鸠。对曰：“律所以立均出度也。古之神瞽，考中声而量之以制，度律均钟百官轨仪。纪之以三，平之以六，成于十二，天之道也。夫六，中之色也，故名之曰黄钟，所以宣扬六气九德也。由是第之；二曰太簇，所以金奏赞阳出滞也；三曰姑洗，所以修洁百物，考神纳宾也；四曰蕤宾，所以安靖神人，献酬交酢也；五曰夷则，所以咏歌九则，平民无贰也；六曰无射，所以宣布哲人之令德，示民轨仪也。为之六间，以扬沈伏而黜散越也。元间大吕，助宣物也；二间夹钟，出四隙之细也；三间中吕，宣中气也；四间林钟，和展百事，俾莫不任肃纯恪也；五间南吕，赞阳秀也；六间应钟，均利器用，俾应复也。[①]

作者简介：黄大同（1951—），男。

① 徐元诰：《国语集解·国语下第三》，中华书局，2002，第113页。

一、言人人殊的古今解读

《国语》一书问世后，自东汉起至魏晋南北朝时期注家颇多，重要者有东汉的郑众、贾逵，魏晋的王肃、唐固、虞翻、韦昭、孔晁等人。但唐宋以后只有三国韦昭（204—273）的《国语解》独存于世，其余诸注本均已失传。韦昭认为：

> "纪之以三"，三，天、地、人也。古纪声合乐，以舞天神、地祇、人鬼，故能人神以和。"平之以六"，平之以六律也。上章曰："律以平声"。"成于十二"，十二，律吕也。阴阳相扶，律娶妻而吕生子，上下相生之数备也。

这是现存最早对"纪之以三，平之以六，成于十二"之句的阐释。韦昭在此将该句分成两个部分，前以黄钟、太簇、林钟对应天、地、人的先人观念，将"纪之以三"的"三"对应了"天神、地祇、人鬼"，后以音乐本体观念将"平之以六"与"成于十二"的"六"与"十二"分别对应"六律"与"十二律吕"。并且，他以"王将铸无射，问律于伶州鸠"之前的一段文字中叙述的"声以和乐，律以平声"之句来解释"平之以六"，认为这是指用六律来"平""纪声合乐"的"声"；又以"阴阳相扶，律娶妻而吕生子，上下相生之数备也"之句，表示出他将此处十二律吕的生成归结到阴阳学说与三分损益法的观点。这一观点值得我们关注，但由于在《国语》中，伶州鸠以"律所以立均出度也"的开篇之言，已指出了"纪之以三"的内容具有律之含义，因而韦昭对"纪之以三"的解释，毕竟有些离题。同时，虽则其"平之以六"与"成于十二"的释义均指向乐律，但两者表述的又是各自独立的内容，因此韦昭对这三个分句的解释是分散的，之间缺乏整体的逻辑关系。

北宋时，《太平御览》对"纪之以三，平之以六，成于十二"的注释传承了韦昭之义：

"纪之以三"，三，天、地、人也。"平之以六"，六，六律也。"成于十二"，十二，律吕也。"天之道也"，天之大数不过十二。[①]

南宋朱熹对此句的解释基本也沿用了韦昭之说，只是在韦昭的"纪之以三"注释后增添了一句按语："今按此疑三分损益之法"[②]。这就把韦昭将一个整体内容分裂为二的释义统一到了乐律本体之中。然而韦昭对后两分句的解释是分属两个方面的，即前者着眼律与声的关系，而后者表述了十二律的相生。这样，尽管朱熹提出了该句与三分损益法的生律有关这一更为合理的观点，但由于朱熹对"平之以六"采用的是韦昭"律以平声"之释，这就与三分损益法的生律无法对接，同时他自己也未从三分损益法的角度对该分句作出明确的解析，因此就"纪之以三，平之以六，成于十二"这整个句子而言，朱熹的相应阐释仍然缺乏从同一个角度审视的一致性。

明代倪复在其《钟律通考》一书中，存留了韦昭的注解内容，并否定了朱熹的按语之义：

"纪之以三"，三，天、地、人。古者纪声合乐，以舞天神、地祇、人鬼，故能神人以和，朱子愚按此疑即三分损益之法。[③]

朱载堉则在其著作中连续论述了《国语・周语》的"纪之以三，平之以六，成于十二"之句。他首先沿用韦昭之说："'纪之以三'，天、地、人也，舜典曰'神人以和'是也；'平之以六'，谓六律也，上章曰'律以平声'是也；'成于十二'，十二律吕上下相生之数备也；天之大数不过十二，故曰'天之道也'。"接着他认为其句中的三个数字是"百事道法，喻律之数"，于是他以

---

① [宋]李昉等：《太平御览》卷十六《时序部一・律历》，《四库全书》文渊阁本。
② [南宋]朱熹：《仪礼经传通解》卷十三，《四库全书》文渊阁本。
③ [明]倪复：《钟律通考》卷六，《四库全书》文渊阁本。

比喻的方式阐释了自己的观点，其间又否定了韦昭所注“纪之以三”之义：

> “纪之以三”，若每季三月之类；“平之以六”若昼夜六时之类；“成于十二”者，四季而成一岁，凡十有二月，昼夜而成一日，凡十有二时，天之大数止于十二，故律吕相生其数亦然也。旧注以三为天、地、人，恐非。①

在《律历通融》卷三中，朱载堉对此又作出了更为详细的阐述：

> 所谓纪之以三者，若三十度为一辰，三十日为一月，三百六十为一期，三十年为一世，三百年为一限之类也。所谓平之以六者，若六时为昼、六时为夜，六月为盈、六月为缩，六律配五声合为六十调，六甲配五子合为六十日，六十年赤道退天一度之类是也。所谓成于十二者，若黄钟之生十二律而循环无端，以象天之十二方位，日之十二躔次，月之十二盈亏，星辰之十二宫，斗杓之十二建，岁之十二月，日之十二时。如是之类皆与律吕之数相符，是故测景候气而与胳合。古之所谓历法生于黄钟此之谓欤。②

很显然，朱载堉干脆都不以具体音律而是将此句置于“天之道也”即自然规律的大背景之中进行了阐发。其中，“纪之以三”是指将一个单位分成三份，或是以三为基数来构成一个单位；“平之以六”是将一个十二之数的单位平分为两个对偶性子单位，如“六律配五声合为六十调”中的阴阳六律，或者是以单六、双六为基数生成的六十之数单位，如“六甲”——十天干的六次反复，配上“五子”——十二地支（双六）的五次反复而成的六十甲子；“成于十二”是指以十二之数构成的一个整体单位。这就是他否定韦

---

① ［明］朱载堉：《乐律全书》卷二十一，《四库全书》文渊阁本。

② ［明］朱载堉：《律历融通》卷三《律音》，《四库全书》文渊阁本。

昭“天、地、人”之注的原因。为什么呢？因为他认为，此句中的“三”、“六”、“十二”都是指处于一个整体单位之中的数字，而韦昭的“天、地、人”则不是在整体的“一”基础上划分出来的三个部分。朱载堉的这一观点值得我们充分重视。从其卷三的《律历通融》名称以及在上述整体和部分之间的关系表述中我们可以感知到，他是在律与历的同构现象基础上，以天文历法内容为喻来阐释与表达他心中的相关乐律内容。这是说，在其一系列排比式的比喻之中，他其实已暗示了“纪之以三”应该是指以一作三分的三分损益，“平之以六”应该是指以十二作二分的两个六律，“成于十二”应该是指以整体面貌出现的十二个“律吕之数”，只不过是他未将其内心独白上升为清晰的语言，未将比喻替换为明确的律吕表述而已。

清代是乐律学研究的高峰时期，学者们自然少不了对这《国语·周语》之言进行一番探讨。概括起来还是这两种看法：一是取韦昭注释，如惠栋《周易述》：“纪之以三，天、地、人，平之以六，六律，成于十二，律吕。”[①]二是取三分损益的角度来理解全句，如：

> 纪之以三者，置一而三之，穷于十七万七千一百四十七也；六者，六律也；十二者，律与吕也。
>
> ——李光地《古乐经传》[②]
>
> 黄钟而下，三分损益上下递生，黄钟定而八音六律无不定，以立均出度“纪之以三，平之以六，成于十二”以为万事根本。
>
> ——《钦定日下旧闻考》[③]
>
> 三分损益，上下相生，其成形之数尤不得不止于十二，故《国语》曰“纪之以三，平之以六，成于十二，天之道也。”
>
> ——《皇朝通典》[④]

---

① [清]惠栋：《周易述》卷二十三，《四库全书》文渊阁本。

② [清]李光地：《古乐经传》卷四，《四库全书》文渊阁本。

③ [清]《钦定日下旧闻考》卷二十三，《四库全书》文渊阁本。

④ [清]《皇朝通典》卷六十五，《四库全书》文渊阁本。

清代乐律学家江永（1681—1762）也以三分损益的认识对其进行了论述。在《律吕新论》一书中，他对韦昭与朱熹之说作出了这样的评价：

古人造律不即如今日简径之法至后人加以巧曲，始有管子以下诸说乎。管子盖春秋战国间人，撰自此以前未有三分损益之说。唯《国语》伶州鸠之言有“纪之以三”一语，朱子疑其谓三分损益，然韦昭解此以三为天、地、人则亦未必，其果如朱子之说也。①

在其另一乐律著作中，他再次将《国语》伶州鸠之言与三分损益联系起来：

愚谓古人亦非算术不精也。九九八十一之数始于三，管子有“起五音凡首先主一而三之，四开以合九九”之说；伶州鸠有“纪之以三，平之以六，成于十二”之说；老子有“道生一，一生二，二生三，三生万物”之说；汉人有“太极元气，函三为一”之说。始动于子，参之于丑，以至参之于亥为应钟，得十七万七千一百四十七之数，一若以此为万物终始自然之数矣。②

从上述自三国至清代1600余年间对“纪之以三，平之以六，成于十二”的注释内容中可以看出，所有对其进行阐释的古人，多少都认为此句与三分损益法有关，但是有的没有以三分损益法来贯穿解释全句而致使该句的三个分句之间缺乏整体的逻辑关系，如韦昭、朱熹；有的只是隐喻而未明述，如朱载堉；有的则没有进一步指出三分损益如何“平”六律（蕤宾下生还是重上生）而致使后两个分句之意不清，如李光地、江永。由此表现出对“纪之以三，平之以六，成于十二”之句的探讨，仍有再研究、再阐释的必要。

20世纪30年代，王光祈在柏林对此作出了现代史上的第一次阐释。他

① ［清］江永：《律吕新论》卷上，《四库全书》文渊阁本。

② ［清］江永：《律吕阐微》卷二，《四库全书》文渊阁本。

在其《中国音乐史》一书中说：

> 所谓"纪之以三，平之以六，成于十二"者，似乎先立黄钟、姑洗、夷则三律，然后再用太簇、蕤宾、无射三律将上述三律之间加以平分，成为六律，最后又以大吕、夹钟、中吕、林钟、南吕、应钟六律介于上述六律之间，于是遂得十二律。凡此种种，皆是十二律已经成立之后再用"数字哲学"去解释的结果。[①]

王光祈将"纪之以三"释为"先立黄钟、姑洗、夷则三律"，将"平之以六"释为在前三个单数律基础上平分另三个单数律而构成六律，将"成于十二"释为在六个单数律上加入六个双数吕而构成十二律吕。这无疑是一种有别于古人的创新之说，并且他将"纪之以三"与"黄钟、姑洗、夷则三律"联系在一起的解释似乎也能从曾侯乙编钟铭文的连续大三度上找到对应。但是问题在于，这种以"三律"得"三律"，再以"六律"得"六吕"的先后生律顺序和生律过程，在已知文献和文物所记载的古代十二律相生实践中是无法找到的，他自己也说，这是一种"十二律已经成立之后再用'数字哲学'去解释的结果"。由此可知，王光祈所说与伶州鸠所说并不能吻合，这是一种缺乏相生的因果关系、无文献与文物实证的一己之说。

在1980年出版的《春秋战国音乐史料》一书中，吉联抗对"纪之以三，平之以六，成于十二"之句作出了如下解译："用三分来计数（'三'意为'三分损益法'），用六律来平准，完成于十二个律吕。"[②]在此处，作者肯定了南宋朱熹、明代朱载堉与一些清代学者将"纪之以三"释为使用"三分损益之法"的观点。[③]以这样的观点，"成于十二"的这第三分句是能够读通的。然而从三分损益法的角度看，将"平之以六"释作"用六律来平准"就有些勉强，因

① 王光祈：《中国音乐史》，广西师范大学出版社，2005，第16页。

② 吉联抗：《春秋战国音乐史料》，上海文艺出版社，1980，第48页。

③ 有学者认为将"纪之以三"释为三分损益法之说是吉联抗首创，但实际上中国古代从南宋起至清代，一直都有其"三"为"三分损益"之释。

为第一，这第一分句与第二分句的译义之间构不成产生六律的关系，即按三分损益法一下一上交替生律的计算，前六律是黄钟、林钟、太簇、南吕、姑洗与应钟，这只是生成十二律过程中的半数律吕，此时，无论是单数的六律或双数的六吕，还是对分十二律的前六律或后六律均没有形成；第二，假如这里的“六律”是指十二律完成后从中选出的某一种“六律”，那么它究竟指哪一种？是单数六阳律？是对分十二律的前六阳律？还是阴阳合体的双六？它又去“平准”谁？如何“平准”？六律与十二律是以单个律吕为结构单位的，“准”在一般意义上则指音的准确，涉及律数、音分，而三分损益法所生的各律，其律数、音分都是明确的，不需作调整式的“平准”。如此看来，吉联抗的“平准”很可能是取韦昭所释的“律以平声”之义。由此，一是其“平准”一词的模糊所指形成了释义的多解与不确定性，二是与古人一样，其说在涉及“律”的第一、第三分句与涉及“声”的第二分句之间构不成意义上的逻辑关系，从而体现不出全句的整体性和内容的一致性来。

20世纪70年代末曾侯乙编钟的出土，以乐器的实证与铭文的实录使我国古代乐律学研究获得了重大进展，同时也使得对“纪之以三，平之以六，成于十二”这一课题的解析从此进入与曾侯乙编钟的钟律生成法与其生成形态挂钩的阶段。其主要之说是将曾侯乙编钟的大三度生律方式与其三律作为“纪之以三，平之以六，成于十二”的核心之解。[①]其他还有一些与曾侯乙编钟钟律有关的解读，如：从“钟律以姑洗律为律本”角度出发的、“根据自然泛音确定出三个音律，即纪之以三；然后再按泛音列在每两律中间加一律，即平之以六；最后通过宫音移动，可在六律的每两律中间加一律，成于十二”的观点；[②]从旋宫法角度出发的、“若以大三度循环生律的话，则

---

① 李纯一：《先秦音乐史》，人民音乐出版社，2005，第212—214页；牛陇菲：《“叁伍以变，错综其数”——再论“四宫纪之以三的十二吕律”》，载《音乐艺术（上海音乐学院学报）》，2002年第2期；王洪军：《〈国语·周语下〉的钟律文献再解读》，载《中国音乐学》，2006年第4期；王友华：《“纪之以三，平之以六，成于十二”详解》，载《天津音乐学院学报》，2008年第4期。

② 陈其翔、陆志华：《中国古代乐律系统的形成和发展》，载《音乐艺术（上海音乐学院学报）》，2000年第4期。

永远只有黄钟、姑洗、夷则三律"，因此此说不是生律法而是体现在曾侯乙编钟上的西周四度（占六律）旋宫法的认识，[1]等等。

以上各说以不同的理解，对"纪之以三，平之以六，成于十二"作出了自身的阐释。这些阐释是否符合伶州鸠之言的原义呢？郑祖襄于2004年提出了一个衡量种种相关观点是否符合伶州鸠原义的视角：

> "律所以立均出度也……成于十二，天之道也。"从上世纪80年代以来，一直为音乐史研究者所注意，但至今仍未能依此解开古代十二律产生的方法与时间。……神瞽用的方法是"纪之以三，平之以六，成于十二"，这十二个字，今天还难以从"生律法"（即十二律的产生方法）意义上把它完全解释清楚。[2]

这一要从"生律法意义上把它完全解释清楚"解读视角的提出给人以启迪。的确如此，该三个分句中的三个动词与"三、六、十二"这三个数字之间的关系，已经框定了伶州鸠之言与十二律产生方法必然具有密切关联，而在其三个分句的阐释之间表现出缺乏整体一致性的某些观点，就是未统一从产生十二律的视角出发的产物；另一些尽管是可归于生律法的解题之说，也正是缺乏以古人、古籍所述或以曾侯乙编钟铭文中所表现出来的、古代产生十二律的方法为旁证依据而显得说服力不够；至于用曾侯乙编钟铭文中所表现出来的大三度生律来对伶州鸠之言的阐释，虽已是从编钟生律角度出发的观点，但是其说未区分该大三度生律在整体曾侯乙编钟生律法中的地位作用，从而在生律方式方法与生律结果的因果联系方面来看，此说也没有"把它完全解释清楚"。因此可知，与古代的相关阐释一样，现代学者的上述种种观点同样都还有深入推敲的空间。于是当后继者站立在古今前人

① 宋瑞凯：《西周旋宫与曾侯乙编钟的阴阳五声音标体系——祖孝孙旋宫溯源》，载《艺术百家》，2000年第1期。

② 郑祖襄：《伶州鸠答周景王"问律"之疑和信——兼及西周音乐基础理论的重建》，载《音乐研究》，2004年第2期。

基础上再次审视此课题时，这样的一个问题便摆在了面前，即我们应以怎样的一个思路来朝着将其“完全解释清楚”的目标方向迈进呢？

其实，一个历史悬疑就如同一件未破的案件，研究者首先应该根据案发现场本身所提供的线索来找出突破口，再结合旁证进行逻辑推理，步步深入，最后力争还原出令人信服的事实真相。这是破案的程序，也应是解题的思路，否则，再精深、再完美的阐释也只可能是自己头脑中离题千里的一种主观想象罢了。那么，我们能在这一个语焉不详的、伶州鸠向周景王述律的“案发现场”上找到被以往忽略的“破案”线索吗？回答无疑是肯定的。

二、伶州鸠提供的两条解题线索

（一）“之”对“十二”的指代

尽管自三国韦昭至今的古今学者们对伶州鸠之句义各抒己见，言人人殊，但其各说之间还是明显地表现出一个共识。那就是，所有的学者都认为伶州鸠之言的第三分句是指十二律，即使是释“纪之以三”为“天、地、人”的韦昭，也将全句的着落点放到了十二律之上：“十二，律吕也。”学者们的众口一词的确表达了伶州鸠的本意。这是因为，全句中最后一个分句的指向不会产生歧义，数目为“十二”的律吕还能指什么呢？这“十二”之数如同铁板上的钉，放飞风筝的线，它将种种发散性思维最终收归并牢牢锁定在十二律概念之上。

这第三分句之义指十二律的确认引发了接下来的问题：既然全句中的第三分句说的是十二律之义，那么作为一个整体句子中的前两个分句呢？它们是否也含有同一个十二律概念的指向？或者说其义是否也与十二律有关？对于这一问题，上述古今各家之说都没有涉及，更没有作答。然而从随后的探讨内容中可以看出，对该问题的解答，实际上是我们在前人基础上进行再研究的逻辑起点与解题的第一步。

伶州鸠在其“纪之以三，平之以六，成于十二”之言中，使用了三个

"之"字。其中第三分句中动词"成"的宾语"之"，由于处在作为动词补语的介词宾语结构"于……"前，因而在伶州鸠之语中已被省略。[①]"之"在古汉语中可作动词、代词、副词、连词、介词和助词等。此处"之"紧接在动词"纪"、"平"和"成"后面，显然是动词宾语，为代词。那么它们分别指代谁呢？王洪军于2006年回答了以往被忽略的这一问题，他指出："'之'为指代'十二律'的代词。"[②]的确是这样。该句的三个分句分别有"三"、"六"与"十二"这三个数字，在从"三"开始，经过"六"到"成于十二"的全过程中，"之"应该是指最后形成的事物，并且我们已知，"成于十二"中的"十二"是指十二律吕之数，因此，其指代可明确排除前两个数字以及由该两数所表的事物，而指向由"十二"之数组成的十二律概念。这"之"即指十二律的事实是伶州鸠提供给我们的第一条重要解题线索。由于"成于十二"中的"于"为介词，在表所从时可引申表"因"、"由于"之意，[③]于是我们知道伶州鸠之句至少可作这样的简单直译："用三纪十二律，用六平十二律，由十二而成（十二律）。"（先暂且不论"纪"和"平"之意）从"之"即"十二律"的指代中我们又可以明确得出两点认识：其一，不仅仅是第三分句，全句中的第一分句与第二分句同样含有十二律的指向；其二，句中的三个"十二律"是将三个分句连接成一个完整句义的纽带，由此表明三个"十二律"应该是指同一形态结构的十二律。那么，伶州鸠所说的十二律具有怎样的形态结构呢？对该问题的回答与确认，是我们进行解题的第二步。

（二）六律六间（吕）形态的十二律结构

在"纪之以三，平之以六，成于十二"之句后，乐官州鸠向周景王详细阐述了分为六律六间（吕）的十二律，以及这十二律在宣扬六气九德、安靖神人、国家统治等方面的重要功能与作用："夫六，中之色也，故名之曰**黄钟**，

---

① 参见刘景农：《汉语文言语法》，中华书局，1994，第186—187页。

② 王洪军：《〈国语·周语下〉的钟律文献再解读》，载《中国音乐学》，2006年第4期，第17页。

③ 同上，第76页。

所以宣扬六气九德也。由是第之；二曰**太簇**，所以金奏赞阳出滞也；三曰**姑洗**，所以修洁百物，考神纳宾也；四曰**蕤宾**，所以安靖神人，献酬交酢也；五曰**夷则**，所以咏歌九则，平民无贰也；六曰**无射**，所以宣布哲人之令德，示民轨仪也。为之六间，以扬沈伏而黜散越也。元间**大吕**，助宣物也；二间**夹钟**，出四隙之细也；三间**中吕**，宣中气也；四间**林钟**，和展百事，俾莫不任肃纯恪也；五间**南吕**，赞阳秀也；六间**应钟**，均利器用，俾应复也。"①

从"纪之以三，平之以六，成于十二"之句紧接着六律六间（吕）十二律的叙述现象中可以明显看出，前者与后者不可能是各自唱着毫不相干的调，说着南辕北辙的事，而是应同属一个论律的整体内容。这是说，"纪之以三，平之以六，成于十二"中的十二律指的就是紧随其后的、具有六律六间形态的十二律，二者之间有着同位语般的关系。这一等同关系就是伶州鸠提供给我们的第二条重要解题线索，而且是关键的线索。因为事物现象之间的因果联系告诉我们，作为两个相互联系的现象，生律方式方法的使用和因此而产生的十二律之间具有因果关系，其中生律方式方法的使用是原因，十二律的产生是结果，而不同的生律方式方法之因又会产生不同的二分十二律形态结构之果，所以得知，作为生律结果的这一六律六间形态十二律结构必定由相对应的某一种特定生律方式方法所产生。

就这样，从伶州鸠所提供的两条线索以及生律方式方法与其生律结果之间存在着因果关系的事实呈现之中，笔者确定了解题的第三个步骤。即：既然生律方式方法与其生律结果之间存在着因果联系，并且从伶州鸠之句的"用三纪十二律，用六平十二律，由十二而成（十二律）"的简单直译中又得知这三个分句之义都与产生十二律的方式方法有关，那么，我们就可以从伶州鸠所说的这一六律六吕十二律形态结构倒推出其产生的方式方法，再通过该十二律形态结构及其相应的生律方式方法与伶州鸠之言的联系，解析出"纪之以三，平之以六，成于十二"的全句之义。

---

① 黑体为本书所加。

三、伶州鸠的十二律形态结构与其生成方式方法

这六律六间（吕）十二律是一种怎样的十二律结构呢？伶州鸠先说黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则和无射这六律，再说大吕、夹钟、中吕、林钟、南吕和应钟这六间的表述情况清楚地显示出，这是一种按单数和双数进行二分的十二律形态结构，单数六律称律，双数六律称吕。另一先秦著作《周礼》则用明确的阴阳之称来命名与区分这十二律的单双数律吕："大师：掌六律、六同，以合阴阳之声。阳声：黄钟，太簇，姑洗，蕤宾，夷则，无射；阴声：大吕，应钟，南吕，函钟，小吕，夹钟。"其实，《国语·周语》一书以及其中的伶州鸠之言也具有阴阳学说的色彩与背景。

《国语》一书并非一人一时之作。王树民指出："《国语》是编辑成书的，各篇的写作时代很不一致，从内容上详加考察，大致周、鲁、晋、郑、楚各语多为当时人所记，其时代较早；齐、吴、越三语为后人追记之笔，当为战国中前期时人所写。"[①]由于伶州鸠之言发生在周景王欲铸无射钟之际，而前文有"二十三年，王将铸无射"的表述，因此可明确得知伶州鸠的作答发生于公元前522年。在这一时期，阴阳虽未上升到成熟的哲学范畴，但已是指两种相互对立的气等对偶性状态的明确概念。《国语·周语》就以此概念来阐释世界万象："夫天地之气，不失其序，若过其序，民乱之也。阳伏而不能出，阴迫而不能烝，于是有地震。今三川实震，是阳失其所而镇阴也。"[②]这是以阴阳二气的失序来解释地震的发生。在回答周景王的铸钟问题时，伶州鸠也说到阴阳："如是而铸之金，磨之石，系之丝木，越之匏竹，节之鼓，而行之以遂八风，于是乎气无滞阴，亦无散阳，阴阳序次，风雨时至，嘉生繁祉，人民龢利，物备而乐成，上下不罢，故曰乐正。"[③]这里表述了阴阳二气的有序与乐正的关

① 王树民：徐元诰《国语集解》"前言"，中华书局，2002，第1页。

② 徐元诰：《国语集解·国语上第一》，中华书局，2002，第26页。

③ 同上，《国语集解·国语下第三》，第111页。

系。在随后乐官州鸠对十二律的阐述中也同样涉及阴阳概念，如其中所说黄钟宣扬的“六气”，就是“并天地二气为六气”，即就是由阴阳二气细化而成的“阴、阳、风、雨、晦、明”。[①]同时，太簇的“金奏赞阳出滞”、南吕的“赞阳秀”以及六律六间所暗含的阳律阴吕阴阳二分等内容，无不体现了这一律论中的阴阳观。这表明，阴阳概念是伶州鸠论律、释律的重要依据。

然而阴阳本质上并不是一种玄虚学说，以方法论的角度看，它是中国古代通过对事物的一分为二来认识世界、把握世界的方式方法，是古人二分法思维的表征。因此，就如同中国革命实践与毛泽东思想的关系，以及中国特色社会主义建设实践与邓小平理论的关系一样，从伶州鸠将“纪之以三，平之以六，成于十二，天之道也”中的十二律表述为按单双数二分的六律六间（吕）形态的事实中可以推知，伶州鸠整句话的内容，都不会脱离天道阴阳学说的框架，或者更具体地说，它必定会遵循古人的二分法思维原则。因为倘若没有“天之道”的阴阳二分观念，三分损益法所产生的十二律就是十二律，没有必要被一分为二，也没有必要将被一分为二的这两个部分分别冠以六律与六间（吕）之称，同样，三分损一和三分益一的生律方式也没有必要结合空间概念而被称为上生、下生，所以这一形态上表现为单数六律和双数六间（吕）的二分十二律结构，就是严格使用二分法思维原则的生律行为的产物。换言之，也正是由于将三分损一下生和三分益一上生的生律动作行为进行二分，这一六律六吕形态的十二律才能得以形成。这生律行为与生律结果之间具有清晰而确切的因果关系。

那么，表现为六律六吕形态的这十二律又是通过怎样的生律行为方式而形成二分结构的呢？

首先要说，这十二律的单双数阴阳二分结构以及按十二律顺序排列六律六间（吕）形态的现象，已从事实上表明了它是一种生律理论的产物，是一种三分损益法理论和阴阳学说结合的成果，而不是律学实践上的直

---

① 《哲学大辞典》（修订本），上海辞书出版社，2001，第875页。

接操作反映。根据史籍所载，三分损益法理论和阴阳学说的结合就体现在以三分损益的法则为基础的，损一、益一与上生、下生对应的二分相生方式，以及由此而生的、具有二分结构的相生结果上。如《吕氏春秋·音律》：“黄钟生林钟，林钟生太簇，太簇生南吕，南吕生姑洗，姑洗生应钟，应钟生蕤宾，蕤宾生大吕，大吕生夷则，夷则生夹钟，夹钟生无射，无射生中吕。三分所生，益之一分以上生；三分所生，去其一分以下生。”尽管这里的损一、益一与上生、下生的谁对应谁问题还有不同看法，但至少可明确一点情况，即：先秦是以具有四五度音程关系的三分损一和三分益一来表示每两律之间的相生关系，以及用具有空间状态的上生、下生这不同生律方向来体现阴阳二分生律的。并且，从《国语·周语》的六律六间（吕）十二律和《吕氏春秋·音律》对应于四季十二月的十二律形态结构中，我们能看到，在这体现四五度相生关系链的三分损益法基础上，又可以有两种具体的损益生律方式：

其一是一损一益的严格损益交替方式，即以“置一而三之”的黄钟为起点，将十二律的生律分为下生三分损一和上生三分益一这两种行为，所生成的十二律便具有相应的二分结构：以三分益一所生的各律在十二律的顺序排列中属单数，被称作六律——黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则和无射；以三分损一所生的各律在十二律的顺序排列中属双数，被称作六吕——林钟、南吕、应钟、大吕、夹钟和中吕。现用向下箭头表示下生，向上箭头表示上生就是：

图一　下生与上生的二分生律图

六律：黄钟　太簇　姑洗　蕤宾　夷则　无射　（黄钟）

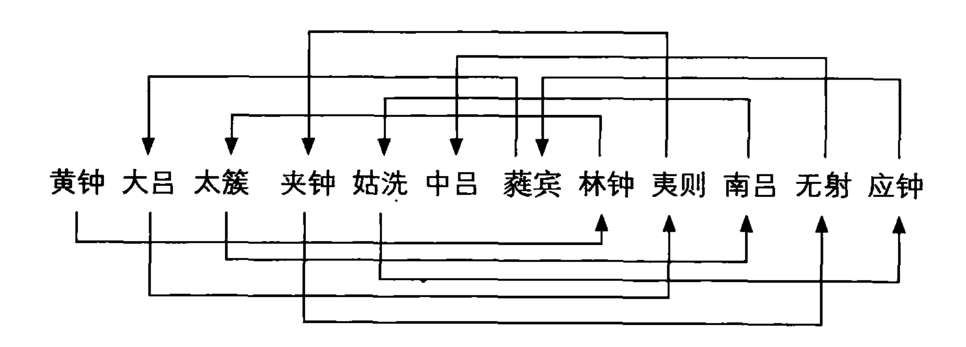
↓ ↗ ↓ ↗ ↓ ↗ ↓ ↗ ↓ ↗ ↓ ↗

六吕：林钟　南吕　应钟　大吕　夹钟　中吕

其二是在一损一益的损益交替进行之中，插入蕤宾重上生的生律方式。由于在损益交替到应钟上生蕤宾后，本该蕤宾下生大吕，但此时改为蕤

宾上生大吕，这样损一下生与益一上生的交替生律次序就被打乱，从而无法将此十二律的生律行为进行对等二分。不过，蕤宾重上生方式的插入是为了形成与十二月同构的、六六对分形态的十二律结构，因此其生律结果仍可以作出二分：前六（阳）律——黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗和中吕，后六（阴）律——蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射和应钟。以图表示就是：

图二　下生与上生的非等分生律图



十分清楚，伶州鸠所说的这一六律六间（吕）形态十二律结构，其产生不是“条条道路通罗马”，而是“自古华山一条道”。用两句具有递进关系的话来表示就是：

第一，它只能产生于三分损益法，即只能在分为三等份比例的起始律基础上作四五度进行的损益相生而成，非四五度进行的其他生律方式方法无法使之产生“黄钟生林钟，林钟生太簇，太簇生南吕”等律吕相生关系；

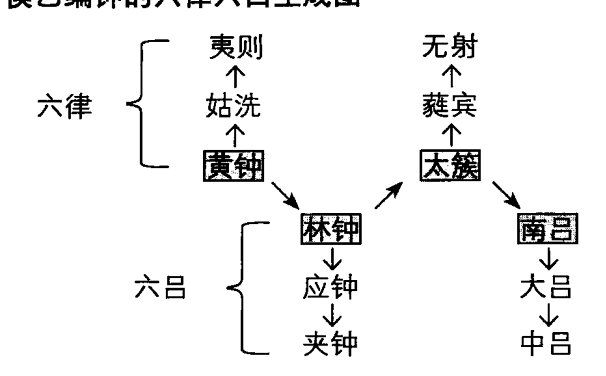
第二，它只能产生于三分损益法的损益严格交替生律方式，凡单数六律均由三分益一上生所得（非起始律的黄钟由中吕上生所得），凡双数六吕均由三分损一下生所得。此处为什么要说“损益严格交替”呢？这是因为，若不是严格执行一损一益的相间生律，而是在其中插入“蕤宾重上生”这一连续两次上生（益一）方式的话，所生十二律就不是单双数二分的六律六间（吕）形态，而是前六、后六对分形态的十二律结构了。因此说这六律六间（吕）形态的十二律结构及其产生方式方法的确定，既给“纪

之以三”、“平之以六”和“成于十二”之义的探求提供了明确的依据，又排除了一些对伶州鸠之言作出种种不能产生该十二律形态结构之解译的可能性。

然而暂且还不能够下定论。在已经找到三分损益法的交替损益方式与六律六间（吕）形态十二律结构之间的因果联系同时，还需要思考这样一个问题：这“成于十二”的六律六间（吕）十二律是否还可以由别的生律方式方法所产生？根据学者对曾侯乙编钟生律法的研究成果而换言问之就是：曾侯乙编钟的“四基、四颟、四曾”生律方式方法是否也能产生六律六间（吕）形态的十二律结构？

这就涉及到对曾侯乙编钟生律方式方法的认识问题。曾侯乙编钟的“四基”是具有四五度相生关系的宫、徵、商、羽四音，其“四颟、四曾”是在这具有四五度相生关系的“四基”上，分别产生连续大三度的两个音（或称“四基”上方和下方的大三度音），由此构成以互隔相生四五度关系的宫、徵、商、羽四音为生律主体框架的四个三律组，共十二个音。如果将这种先秦钟律的实践生律方式方法与三分损益法十二律相生理论加以对照的话，可发现，实际上它可被看作是一种三分损益法十二律相生理论的简捷操作版。这是由于具有四五度相生关系的宫、徵、商、羽四音是它的生律主体框架，而从十二律相生理论的角度看，这“四基”之间的相生关系对应了三分损益法以黄钟为起始的黄钟损一下生林钟，林钟益一上生太簇，太簇损一下生南吕这十二律中前四律的三分损益相生过程，至于之后八律的三分损益相生过程则被插入在这“四基”生律过程中的大三度生律方式所简捷化。因此可得出这样的认识：既然曾侯乙编钟生律方式方法赖以存在的基础是这“四基”的相生，并且“四基”之间的相生关系又对应了三分损益法损一下生和益一上生的交替生律过程，那么，曾侯乙编钟生律方式方法就可以被视为三分损益法的一种变化表现，或者说，它至少是以三分损益法为基础、为骨架的。这样，若以阴阳二分思维和三分损益法理论的角度去审视，曾侯乙编钟“四基、四颟、四曾”的生律过程与结果也就可以被划分成十二律的单数六律与双数六吕的阴阳两个部分：

图三　曾侯乙编钟的六律六吕生成图



因此，倘若承认“四基”的相生关系对应的是三分损益法损一下生和益一上生的交替，并且建立在“四基”基础上的曾侯乙编钟生律方式方法所产生的十二律结构样式就是六律六间（吕）形态，那么至此这样的结论就可以得出了——六律六吕形态的十二律结构样式确实只能由三分损益法的损益交替方式所产生。

四、六律六间十二律的生成与“纪”、“三”、“平”、“六”

我们接着再看六律六间（吕）十二律形态结构的生律方式方法是否能与伶州鸠之句中的“纪”、“三”、“平”、“六”等关键词语之义相合。

（一）“纪”与“三”

首先看“纪”。“纪”作为动词，其基本义为“记识”，如《释名·释言语》：“纪，记也，记识之也。”《左传·桓公二年》：“文物以纪之，声明以发之。”[①]在具有基本义的基础上，该动词也有引申义，如《汉书·律历志》：“纪之以三，故置一得三。”[②]《汉书·律历志》所载是律历一体的内容，其

① 汉语大字典编辑委员会：《汉语大字典》，湖北辞书出版社、四川辞书出版社，1993，第1403页。

② ［汉］班固：《汉书·律历志》，《二十五史》百衲本1，浙江古籍出版社，1998，第346—347页。

"纪之以三"的"之"指代的是取自三分损益法五声计算基数的"终天之数得八十一"，因而其"纪"义较为清楚，即它在该处实指"产生"、"计算"，同时其后的"置一得三"之句还表明这"纪之以三"具有在一个整体中划分出三个部分之义，以此暗合三分损益之法则。当然，《汉书·律历志》与《国语·周语》不在同一时代，其"纪之以三"不能作为探求《国语·周语》"纪之以三"之义的确凿证据而只能作为参考，但其言至少可以说明一点，与许多古汉语词汇一样，"纪"不仅有本义，也有引申之义，或是说既有狭义，也有中义和广义。其实，其他语种的动词也是同样，在基本义基础上常常会有展衍性的多解，翻译时要根据具体情况行事。因此在阐释这一"纪"时，应该根据它与其他词的关联，以及整体上的句义来选择相对应的某一具体词义，而不能只拘泥于其本义。

其次看"三"。在伶州鸠之言中，"三"是介词"以"的宾语，组成"以……"结构，用作动词"纪"的补语，指向动作方式；并且在伶州鸠之言中，"三"是与"六"和"十二"并列的，在我们已知"十二"是指十二律之数的前提下，可推而得知"三"和"六"也是指与十二律有关的数目。因此我们可以在上文将伶州鸠的"纪之以三"直译为"用三纪十二律"的基础上，将其进一步扩大解读为"用三来产生六律六吕十二律"。那么如何"用三来产生六律六吕十二律"呢？换言问之，"纪之以三"中的"三"究竟指的是什么呢？根据古今学者们的阐释，三之数的"三"具有三种可能性指向，即：其一指以"置一得三"的三分损益法，其二指曾侯乙编钟的大三度生律，或是指代表和体现曾侯乙编钟大三度生律的三个律。其实，"用三来产生六律六吕十二律"的这一解读已暗含了对该问题的回答。这是因为：

第一，从相等关系的推理角度看三分损益法。由于已知三分损益法就是以"置一得三"的三之数为产生与计算十二律的基础的，而且只有三分损益法的损益相间才能产生六律六间（吕）形态的十二律结构；同时又知，伶州鸠所说的"纪之以三"是指"十二"以"三"而成，是指"三"是产生"十二"的基础，即伶州鸠说，六律六吕十二律是使用与三之数有关的一种行为动作而获得的，这样，以相等关系来进行推理的条件就已具备。这就是说，如

果只有三分损益法的损益相间（以A表示）才能产生六律六间（吕）形态的十二律结构（以B表示），并且伶州鸠说，神瞽是用“三”（以C表示）来“纪”出六律六间（吕）的，那么，“纪之以三”中的“三”就应该指向体现三分损益法的三之数。用定理表示就是：如果只有A的行为才能产生B，并且C的行为产生B，那么，A = C。

第二，从因果关系的推理角度看曾侯乙编钟的大三度生律方式与其三个律。学者们的研究成果表明，曾侯乙编钟的十二个律位是以四五度相生的宫、徵、商、羽为基音，同时在基音上方取连续大三度（另一说为基音上、下方大三度）而生成的。在这种以“四基”进行为生律框架，并辅以“四颟、四曾”的十二律位生成过程中，大三度的生律只相当于一种附加在四五度相生链基础上的，将三分损益相生十二律的过程予以简捷化处理的生律方式。这种非主体的大三度生律方式并不具备以“三”而成“十二”的主体功能，即，仅以大三度生律的“三”无法“纪”出六律六吕形态的十二律结构。与此同时，对于曾侯乙编钟的十二律来说，三个律只是它的四分之一，因此倘若“纪之以三”中的“三”是指大三度生律方式中的三个律的话，那么用一个“三律”来获得十二律的可能性就不存在，因为要用四个“三律”才能“纪”出十二律。这就表明，大三度生律方式或是其三律（以A表示）并不是六律六间（吕）十二律（以B表示）的形成之因，它与六律六间（吕）十二律之间没有因果联系，所以，以“三”生成“十二”的“三”（以C表示）就无法指向曾侯乙编钟的大三度生律方式或是与其对应的三个律。用定理表示就是：如果A的行为不能产生B，但C的行为产生B，那么，A ≠ C。

（二）“平”与“六”

伶州鸠之言第二分句中的“平”是动词，为“平分、均等”之意；“六”是介词“以”的宾语，指律吕的六个数目，即《淮南子·天文训》“律之数六，分为雌雄，故曰十二钟”中的阴阳各六的六之数。因而我们可以在上文将伶州鸠的“平之以六”直译为“用六平十二律”的基础上进一步扩大解读为“用六来平分六律六吕十二律”。那么如何“用六来平分六律六吕十二律”呢？即伶州鸠怎样实施“平之以六”呢？其实，“用六来平分六律

六吕十二律”的这一解读也已暗含了对该问题的回答。这是因为，由于用六之数来平分的对象是六律六吕十二律，这六律六吕十二律又是由三分损益法的损一下生和益一上生的严格交替方式而生成，而三分损益法的损一下生和益一上生的严格交替就是一种将十二律平分为阴阳各六律的生律方式，因此说，“平之以六”就是三分损益法的这一阴阳二分生律方式的相生体现：

图四　下生与上生的“平之以六”生律图



就这样，既然：

三分损益法的损益交替方式的生律就是一种将十二律平分成以单双数二分的、两个六律的过程；

三分损益法的损益交替方式所生成的十二律就是一种以单双数二分的、被称为六律六吕形态的十二律结构样式；

以三分损益法为基础的曾侯乙编钟生律方式方法所生成的十二律就是六律六吕形态的十二律结构样式；

而且，以曾侯乙编钟大三度生律方式及其三律则无法生成六律六吕形态的十二律结构样式；

非四五度相生关系的生律方式方法也都不能生成六律六吕形态的十二律结构样式；

那么，在确认伶州鸠所言“之”是指十二律以及其十二律是六律六吕形态的十二律结构样式之后，其“纪之以三，平之以六，成于十二”的三个分句及整体之义与三分损益法的关系也就彰明较著了。这是说，“纪之以三”的直接解读是“用三之数产生（六律六吕）十二律”，其所含之义是指用“置一得三”的三分损益法则来产生六律六吕十二律；“平之以六”的直接解读

是“用六之数平分（六律六吕）十二律”，其所含之义是指用生成单双数二分的两组六律的损益严格交替生律方式来平分六律六吕十二律；而“成于十二”的直接解读是“由十二之数构成（六律六吕）十二律”，其所含之义是指六律六吕十二律就由这以单双数二分的两组六律形态的十二个律吕来构成，即单双数二分的两个六之数律吕一旦求出，十二之数的六律六间（吕）十二律也就得以明确，得以成立，故曰“成于十二”。可见这“纪之以三，平之以六，成于十二”之句，是乐官州鸠在向周景王详细介绍六律六间（吕）十二律的律名、形态结构以及它们所具有的功能作用等知识之前，先分别从生律法则、生律方式和生律结果这三个角度，对该十二律是如何产生的问题，所进行的一番提纲挈领式的简述。

总之，确定伶州鸠所言十二律是六律六吕形态的这一认识极其关键，因为我们知道，不同的生律方式方法会产生不同的二分十二律的形态结构，而如能符合这一以阴阳二分而成的六律六吕十二律形态结构的注释、阐释之义，应该就是伶州鸠之言的原义，是真正的解；反之，则就是与伶州鸠之言无关的、后人自创套路的“迷踪拳”。这是两千多年前伶州鸠就已告诉我们的、对从古至今种种阐释其言之说是否成立的一个检验标准、一块试金石。

对于作品中的历史，我们可以创新；对于真实的历史，我们只能发现。

（原载《文化艺术研究》，2009年第5期）

山西八大套——名实之辩

景蔚岗

“山西八大套”是产生于20世纪50年代初的一个特定的乐种名称，特指在山西省五台县、定襄县部分地区曾经流传的七套笙管套曲和一套唢呐套曲。新中国建国初期，“山西八大套”就以民间乐人精湛的演奏、丰富的曲目和严谨独特的套曲结构引起学者们格外关注，被誉为中国北方有代表性的民间传统器乐中的精品。随着政府文化部门、音乐学者们的推崇和媒体的传播，即时享誉海内外。之后，国内陆续出版的许多有影响的音乐词典、音乐史论著作、音乐教科书，都会提及“山西八大套”，并且给以专门介绍。但是，有心的读者会发现，这些书目中的相关介绍，彼此之间有颇多的出入。《中国音乐词典》修订在即，就“山西八大套”的名实问题进行讨论辨正，是为了该乐种词条释文基本符合客观的历史事实，以提高词典应有的学术权威性。

一、目前流行的有代表性的六种成说

之一：山西民间的吹鼓手集团和五台山僧人都能奏《八大套》。八大

作者简介：景蔚岗（1951—），男。

套中之每套，有二三个以至八九个不等曲牌组成。曲牌中如［山坡羊］、［朝天子］、［绵搭絮］等可能出于南北曲；［王大娘］、［调棒捶］、［采茶］等可能出于民间歌舞或戏曲；［到春来］、［鹅郎］、［八板儿］可能出于民间器乐曲。演奏时所用乐器，有大管、小管、唢呐、笛、云锣、小钹、板和鼓等。抄写曲调所用的记谱符号，是与南宋晚期张炎（生1248）在他《词源》一书中所用的相同。演奏时，每套前后由散板、慢板、中板而至快板、急板，气氛一般愈到后来愈热烈。①

之二：流行于山西省五台、定襄等县，忻县、原平、崞县次之。据老艺人相传，清朝中叶已在民间流传，20世纪达到极盛。20世纪30年代日本法西斯入侵后受到严重摧残。50年代初期，经抢救，全部曲目得以保存。由民间音乐团体“八音会”（当地民间器乐演奏班子）演奏的《八大套》，旧时主要用于婚、丧、喜、庆和庙会等场合。清末曾被五台山青庙宗教音乐吸收，在禅门佛事中演奏，基本上保留着民间的演奏形式和内容。乐队编制人数不等，少则近十人，多则几十人甚至上百人。《大骂渔郎套》由高低音两枝唢呐为主奏，其余各套都以管子主奏。②

之三：至少在清朝中叶，《八大套》就已经在当地流传。后被五台山青庙宗教音乐吸收，在禅门佛事瓒偈仪式中演奏，民间曾一度失传。20世纪初期《八大套》的演奏达到极盛时期，这是著名民间艺人五台县东冶鼓房的班主杜万重山，幼年时从寺庙里学习掌握了八大套，使其又流传于民间。③

之四：《八大套》是主要流行于山西五台、定襄两县的民间器乐乐种。清中叶即在民间流传，被五台山青庙宗教音乐吸收，僧人们在佛事中演奏时，基本上保留着民间的演奏形式和内容。抄写曲谱所用的记谱符号，与南宋张炎《词源》一书基本相同，应是古代鼓吹乐在山西的遗存。④

之五：山西《八大套》是山西民间鼓乐形式，主要流行于佛教名胜五

---

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（下册），人民音乐出版社，1981，第990页。
② 参见中国艺术研究院音乐研究所：《中国音乐词典》，人民音乐出版社，1984，第340页。
③ 袁静芳：《民族器乐》，人民音乐出版社，1987，第388页。
④ 孙继南、周柱铨：《中国音乐通史简编》，山东教育出版社，1993，第202页。

台山地区……这一乐种在清初就已形成，一直延续了三百多年。在日军入侵期间，这一乐种受到了严重摧残，乐器、乐谱毁于战火。1947年解放区的音乐工作者亚欣等人开始对五台山地区的音乐进行初步的搜集工作。建国后，中国音协山西分会组织老艺人演奏、录音，通过整理才使得《八大套》完整地保存了下来。[①]

之六：就套曲而言，山西最著名的套曲是五台县一带的《八大套》。《八大套》是清末时期，由五台县东冶镇喜爱和精通民族民间音乐的文人与五台山从事佛乐的高僧共同研究、共同合作而构成的，每部套曲都由十余首乐曲组成，所组合的曲目中既有五台山佛曲，又有山西省流行的古典乐曲和民间乐曲。因此，这八套曲目，既为寺庙所用，也在民间广为流行，是晋北一带的群众所喜闻乐见的套曲。[②]

以上六种有一定影响的重要文献，对一个相同的乐种竟有了多种不同的说法。

1.《八大套》的形成时间。"之一"未提及；"之二"、"之三"和"之四"说法相同，清朝中叶《八大套》已经在民间流传；"之五"说，这一乐种在清初就已形成；"之六"说，《八大套》是清末时期形成。早晚不一的说法，相差了二百多年。2.《八大套》的师承关系。"之一"说法，民间的吹鼓手和五台山僧人都能演奏，未说明孰为先、孰为后。"之二"说法，《八大套》在清朝中叶已在民间流传，清末曾被五台山青庙宗教音乐吸收。民间在先，五台山青庙吸收在后。"之三"说法，《八大套》先在民间流传，后被五台山青庙宗教音乐吸收，与"之二"说法相似。接着说，《八大套》在民间曾一度失传，是五台县东冶（镇）鼓房的班主杜万重山幼年时从寺庙学习掌握了《八大套》，《八大套》才又流传于民间，20世纪初期是《八大套》演奏的极盛时期。《八大套》是得益于五台山青庙宗教音乐的吸收才得到保存，民间恢复流传是五台县东冶镇鼓坊班主杜万重山起了关键作用。"之

① 汪毓和：《中国现代音乐史纲》，华文出版社，1991，第61—62页。

② 刘建昌：《山西民族民间器乐曲综述》，载《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》（上册），中国ISBN中心，2000，第22页。

四”说法与“之二”说法完全相同。“之五”说法，《八大套》是流行于佛教名胜五台山地区的民间鼓乐，清初就已形成，已延续了三百多年。日军入侵，严重摧残了《八大套》。赖于解放区的音乐工作者亚欣以及中国音协山西分会的音乐工作者先后进行了搜集整理工作，《八大套》才得以保存。“之六”说，《八大套》是清末时期，由五台县东冶镇喜爱和精通民族民间音乐的文人与五台山从事佛乐的高僧共同研究、共同合作而构成的。喜爱和精通民族民间音乐的文人是何人？从事佛乐的高僧是何人？他们是如何共同研究、共同合作的？情况不详明。3.《八大套》的流传范围。“之一”说，山西民间的吹鼓手集团和五台山僧人都能奏《八大套》，“山西民间的吹鼓手集团”是指全山西省境内？还是指某个地区？“五台山僧人”是指台内的？还是台外的？黄庙的？还是青庙的？是哪一座寺院的哪一些僧人？情况不详明。“之二”说，流传地区基本限定在五台、定襄、忻县（当时是县）、原平、崞县（1958年已并入原平县）五个县区。“之四”说，主要流行在山西五台、定襄两个县区。“之五”说，主要流行于佛教名胜五台山地区。“之六”说，是五台县一带的《八大套》，在晋北一带民间广为流行。《八大套》既在寺庙演奏，也在民间流传，是六种说法异口同声。

二、《八大套》的实际历史情况

笔者在从事《中国民族民间器乐曲集成 · 山西卷》的编纂工作中，负责撰写鼓吹乐述略和吹打乐述略，为了达到文艺志书编纂工作“细致翔实，真实可靠”的要求，就《八大套》的形成、师承、流传等史实问题进行了专题实地考察和相关文献的检索，得到的认识与众家成说有诸多不能吻合之处。

（一）《八大套》的形成时间

今所见山西省五台县阳白乡田家岗村田元喜[1]（1988年病逝）收藏的

---

① 参见《中国民族民间器乐曲集成 · 山西卷》，中国ISBN中心，2000，第2036页。

《八大套》工尺字谱抄本《音乐谱》,[1]系五台县渠子明(当地人尊称他为“读书人”)的手抄本。乐谱前附有山西省五台县张汝琳和山西省孝义县张晟写的序言。

张汝琳序言:

礼日,兴国之音欣以乐,亡国之音哀以思。验诸古今,若合契符,惟是而焉。知人声者,个人忧乐(强弱)之代表也。国音者,一国强弱之代表也。吾华自黄帝立国,即有钧天广乐之制。降及后世,社会日繁,人子进化,而国音复随之以转。上古人情朴质,廉□自珍,里歌巷谣,总以相效。王政修裨,见诸民风矣。春秋以还,功相尚,兵革不息,人情日诈,于是□亡而春秋作矣。彼战局既成,各自为政,音随性乐,固俗变。故季子观风,闻乐即辨;伯牙弹琴,子期心领。此皆声调之作用,足以□□内情之明证也。唐宋以降,国乐几绝,谣繇□□。欧风东渐,音乐稍振,而南蛮北狄之音响应全国,国音反而不闻。怀才爱国之士所以扼腕长叹,继以痛哭流涕也。汝琳生长右门,幼领庭训。每聆笙镛,心为爱之。手未及并,便精歌奏,日同季弟肆力鼓吹。呜呼!吾华国乐之亡久矣。

礼失犹求诸野,乐亡须征诸民。尔湖赵氏,吾乡之音乐大家也。散家资而徽词曲,走异乡而访乐工。谱未先成而竟归道山。宗子理□,□作家声,与吾为金石交。衣钵所受,倾吐为之。故余于乐,颇尚不昧。今秋寄迹太原乐界同人,要求出版,用公同好。又值旧友仲金印厂开幕,机会更佳,乘兴录成。忆吾谱之出,即国音脱胎之辰。而今而后,华邦之洋洋盈耳也,何幸如之。

“民国十一年”五台 张汝琳 叙

[1] 参见中央音乐学院音乐理论系:《山西八大套工尺谱》(田元喜存谱),1978年复制本。

张晟序言：

记日，乐者所以象德也。传日，先王之乐所以节百事也。乐之功用诚大矣。学友志远马君，[1]既广抄所嗜乐谱编订成集，请序于余。余于音学向未问津，无由谙流水高山之深趣。适有在座者代为检阅一回，笑日，集中不免谣声俗调，似乖放郑声，正雅乐之微旨也。余应之曰，诗以言志，歌以咏焉。声之贞谣，志为之也；调之雅俗，词为之也；乐谱岂咎哉？郑风多谣诗而贤君易色者，犹法之以好德；齐宣好俗乐而谔谔匡君者，且勉之以恤民。论乐谱之应用，尤视人以为转移乎。浪荡之采茶歌，亦可易为勤淑之采茶歌；妖艳之王大娘，亦可变为贞静之王大娘。彼为谣声俗调所谈者，非乐谱之咎，不善用乐谱之咎也。正其志以匡时矫俗。少词□板，俗知今之乐犹古之乐也。若必舍今乐而求古乐，抑亦扬矣。虽然吾子之讨论，□乐谱改良进步之关键不可漠然忘之也。固横笔识之，以为研究析谱者劝。时在"民国"十一年三月

孝义张晟　识于省立第三甲种农业学校

张汝琳是五台县五级村人，"生长右门，幼领庭训。每聆笙镛，心为爱之。手未及并，便精歌奏，日同季弟肆力鼓吹。"是酷爱民族音乐文化的乡村上层人士。张汝琳在序言中，称"尔湖赵氏"为"吾乡之音乐大家"，"散家资而徵词曲，走异乡而访乐工。谱未先成而竟归道山。"可见"尔湖赵氏"其人不凡，"尔湖赵氏"与要求出版的《八大套》乐谱有密切关系。

《五台县文化志·人物传》中载有"尔湖赵氏"：

赵成贵（1848—1900），名尔湖，字夏宝，本县槐荫村人。从小行医为业。

① 马志远（1902—1962），五台县东冶镇永兴村人，青年时以教书为业，1937年参加革命。

赵成贵一生嗜音乐成癖，民间吹拉弹击各种乐器样样皆通。凡有声响之物，如盆碗盘碟，摆设七件，略加试击，即可捕其音律，奏成乐曲。

清代，鉴于民间鼓乐师承口传，保守自封，前人精粹多有失传。他对流传的民间鼓乐曲、戏曲唱腔，广事搜集，虽耗资而不惜。为召集各地乐师艺人，专设坊于槐荫村西，特购置各种乐器供学习使用，并聘请定襄县宏道北社鼓乐艺人梁福祥为师传艺。境内好乐者常聚集于此，各尽所能，各学所爱。民间艺人杜万重山、郭根富、田富奎、王斗成皆出自他的门下。

先生善乐好戏，曾在本村办一子弟班剧团，自购服装、道具，并专请北路梆子演员千二红、八百黑、烧麦旦以及琴师老尧三、鼓师马老五等临场传艺。后成才者有旦角赵计宗、花脸赵金喜、须生刘林、小生徐有元等。除本村节日庙会演出外，还经常赴外演出。每到冬天，各地戏班解散，不少穷艺人无家可归，或有家不可维持生计者，常投其门下，不但供吃供喝，还常施舍银两周济艺人家小。

赵成贵最大的功绩在于搜集整理民间乐曲而集其大成。光绪初年，他将民间流传的民歌小调、民间器乐曲牌与五台山庙堂音乐熔于一炉，编成大型器乐曲《八大套》。《八大套》以节奏的渐进发展为主线，把八十多个曲子连成一体，诸小曲用相同尾声贯穿统一，优美朴实，热闹动听，深受群众喜爱。

赵成贵一生致力于音乐活动，是五台近代史上贡献卓著的民间音乐家。其长子无恙，次子无病，皆为音乐爱好者。[①]

光绪初年的赵成贵正值而立之年，“将民间流传的民歌小调、民间器乐曲牌与五台山庙堂音乐熔于一炉，编成大型器乐曲《八大套》，”是可能的。“善乐好戏”的赵成贵编《八大套》，是“鉴于民间鼓乐师承口传，保守自封，

---

① 胡贵池主编：《五台县文化志》，五台县文化局编印，1987，第80—81页。

前人精粹多有失传”的忧心和出于对传统音乐文化的真爱使然，也为了在自娱中陶冶性情。五台县槐荫村、东冶镇一带民间一致的说法——《八大套》是赵成贵于光绪初年编成的，没有听到过其他的说法。“张汝琳序言”、《五台县文化志》、民间口传相互印证，结论是既肯定又可信的。《八大套》“清初就已形成”之说，“清朝中叶已在民间流传”之说，是没有根据的。前面有一种说法提到“五台县东冶镇喜爱和精通民族民间音乐的文人”，可能指的就是赵成贵。但是，赵成贵是五台县槐荫村人，而不是五台县东冶镇人。

《八大套》也不是赵成贵一人一时编定，其中也凝结了“各地乐师艺人”和“境内好乐者”的才能和智慧。年庚比赵成贵稍大的民间乐人牛为贵就是赵成贵的乐友，演奏技艺高，懂得的曲子也多，是赵家的常客，经常与赵成贵在一起切磋乐艺。五台县东冶镇徐有生回忆说，徐家曾经有牛为贵传下来的光绪年间赵家人手抄的《八大套》谱本，可惜在父亲徐玉和手中失落了。

根据《五台县文化志·音乐》记载：《八大套》曲牌于光绪初年由五台槐荫村赵成贵搜集而成。第二套中的［到秋来］因失之难全，赵以古曲［万年欢］所代。20世纪20年代初，五台五级村张汝琳又补充了第一套中的［采访］，第二套中的［到秋来］，第三套中的［急毛猴］、［进兰房］，第八套中的［走马］五个曲子。这样《八大套》就有了只曲组合有差异的几种不同的字谱抄本。

以渠子明抄本《音乐谱》（张汝琳“民国”十一年作序）为例，看这八首套曲分别是由哪些只曲联缀而成的，该抄本曲名中有许多的讹字，为便于检索，暂不校订。

第一套《推辘轴套》（笙管套曲）：

［推辘轴］［扑地蜂］［王大娘］［寄生草］［跌断桥］［蘑泥花］［不知名］［钓播垂］［八板儿］

第二套《青天歌套》（笙管套曲）：

［青天歌］［驻马厅］［山坡羊］［朝天子］

第三套《真言套》（笙管套曲）：

［吾方悟］［真言］［五声佛］［跌落金钱］［散八音］［看东山］［挂针儿］

[八拍子其一][八拍子其二][八拍子其三][八拍子其四][八拍子其五][八拍子其六][八拍子其七][八拍子其八][末了辞]

第四套《豹厦台套》(笙管套曲):

[豹厦台][柳妖精][到春来][到夏来][万年欢][到秋来][到冬来][月儿高][西方藏]

第五套《劝进杯套》(笙管套曲):

[劝进杯][绵搭絮][净瓶儿][走马][鱼儿乐][采茶歌]

第六套《剪灯花套》(笙管套曲):

[普庵咒][四字爬山虎][剪灯花][尺字爬山虎][看东山][八拍子其一][八拍子其二][八拍子其三][八拍子其四][八拍子其六][八拍子其七][鹅栏则头股][鹅栏则二股][鹅栏则三股][鹅栏则四股][八拍子其八][末了辞](或[采茶歌])

第七套《十二层楼套》(笙管套曲):

[十二层楼][夜过南楼][麦穗黄][王大娘][三头五合东]

第八套《大骂渔郎套》(唢呐套曲):

[大骂渔郎][醉太平]

八首套曲中,不计重复出现的曲名,共有59个只曲。

(二)《八大套》的师承关系

《五台县文化志·人物传》提到赵成贵"为召集各地乐师艺人,专设坊于槐荫村西","聘请定襄县宏道北社鼓乐艺人梁福祥为师传艺","境内好乐者常聚集于此(赵家乐坊)"。赵成贵聘请的老师是定襄县宏道北社鼓乐艺人梁福祥,还有"各地乐师艺人"和"境内好乐者"与他一起交流切磋。赵成贵身为乡村中有一定社会、经济地位的上层人士,请民间鼓乐艺人为师,"对流传的民间鼓乐曲、戏曲唱腔,广事搜集,虽耗资而不惜",实属难能可贵。但是,与赵成贵"共同研究、共同合作"的"五台山从事佛乐的高僧"是哪座寺庙的哪位高僧?民间却没有说法,文献也无蛛丝马迹可考。

赵成贵的私家乐坊在东冶镇一带影响很大,大户人家的读书子弟纷纷投赵家乐坊学习音乐,"各尽所能,各学所爱"。受赵成贵的影响,张汝琳也

在五级村村边盖起自家乐坊，教练子弟和他本人一起演奏《八大套》，陶冶性情。五级村退休老教师赵文田说，从1934年到1937年读书时，几乎每天放学后都要去张汝琳家的私家乐坊中学吹打，就这样学会了《八大套》，还手抄了工尺字乐谱。[①]赵成贵、张汝琳这样的乡村上层人士力举乡村乐教，影响了一大批人。大户人家担心子弟沾染嫖娼、赌博、抽大烟等恶习，纷纷购置乐器，送子弟进乐坊学习吹打，成为当时风尚。这批曾在乐坊学习吹打的读书子弟，有不少人后来到学堂当了教书先生，在学堂里也开设了吹打乐课程，教授学生演奏《八大套》。现在所能见到的《八大套》的字谱抄本，都是出自这些先生、学生的手笔。如张晟序言中提及"学友志远马君""广抄所嗜乐谱编订成集"，渠子明手抄本《音乐谱》，赵文田手抄本，山西国民师范雅乐团油印的《八大套》的俗字乐谱等。赵成贵能请民间鼓乐艺人为师，以乐会友，但是对操"贱业"的吹鼓手还是怀有很深的偏见，他对慕名而来登门学艺的鼓坊的职业吹鼓手一律拒之门外。吹鼓手子弟中有少数天资聪慧者拜他为师，必须向他保证日后不做吹鼓手，不操"贱业"，否则也不能入门。赵成贵也不允许自己的入门弟子与鼓坊吹鼓手搭伙，怕坏了赵家名声。赵成贵如此行为自有历史的原因。山西在历史上曾经是一个乐户为众的地区，乐户世世代代以承揽民间婚丧乐事为生，是不能与庶民同列的贱民阶层，受官府和民间的鄙视。赵成贵是出于传统的门户等级之见，才不甘心与操"贱业"的吹鼓手为伍的。有意思的是，同样操贱业的民间乐人梁福祥、牛为贵却是他请的老师、乐友，他"还常施舍银两周济艺人家小"，他爱乐及人，又表现出对传统门户等级观念的反叛。

从赵成贵编《八大套》的初衷和赵家乐坊招纳弟子的情况可以看出，《八大套》是典型的"乐种-雅集型传统音乐"，与职业和半职业的民间鼓乐是泾渭分明的。

赵成贵逝世以后，他的入门弟子中也有人迫于生计，违背师训干起了鼓

① 韩军:《五台"八大套"的形成、流传与发展》，载《音乐舞蹈》，1986年第1期，第1—21页转41页。

坊营生，如杜万重山、郭根富、田富奎、王斗成等。他们把《八大套》从自娱性的乐坊带进了雇佣性的民间婚丧乐事，随着他们的浪迹，《八大套》在民间流传开来，他们也成了有名的民间乐人。据调查，五台县真正能演奏《八大套》的民间鼓坊，只有东冶镇杜家、郭家、徐家、刘家，田家岗村田家和西关村王家等少数乐班。这几家乐班与赵成贵乐坊都有师承关系。

（三）《八大套》与五台山寺庙音乐

我在对五台山近三十座寺庙（包括青庙和黄庙）进行的调查中，访问了近百名僧人，也访问了在寺庙周边村落祖居的人家，都未曾听说过寺庙里曾经演奏过《八大套》，也不知道《八大套》是什么。在五台山台怀镇杨林街祖居的圣达师，1920年出生在一个佃户家庭，家境寒苦，10岁在五台山塔院寺出家，在庙上书房读书识字，念诵工尺，学习笙管乐器，演奏佛曲。他说本人从来没有演奏过什么《八大套》，也从来没有听说哪座庙里以前曾经演奏过《八大套》，在台怀镇民间也从来没有听到过哪儿演奏过《八大套》，谁能演奏《八大套》。从五台山寺庙流传的佛教音乐工尺字谱抄本中，都不见有成套抄写的《八大套》中的任何一套乐谱。今人所能见到的五台山佛教音乐字谱抄本：（1）《吉祥会解》（五台山显通寺寂冒法师藏，光绪年间抄本）。[①]（2）《宫商角□□》（五台山罗喉寺金明喇嘛藏，宣统二年抄本）。[②]（3）《禅门五音歌曲（全部）》（五台山南山寺慈荫法师藏，"民国"二十四年抄本）。[③]（4）《山西五台山庙堂音乐曲调本》（五台山殊像寺圣达师1978年抄写本）。[④]（5）《曲本日用》（五台山公主寺传本，"民国"二十七年抄本），其中有[普庵咒]、[五声佛]、[西方赞]、[散八音]、[万年欢]、[月儿高]、[到春来]、[到夏来]、[到秋来]、[到冬来]、[劝金杯]、[傍妆台]、[山坡羊]、[月儿高]、[采茶歌]、[寄生草]、[推辘轴]、[爬山虎]、[进兰房]、[鹅郎子]、[净瓶]、[骂玉郎]、[绵搭絮]、[叠落金钱]、[十二

① 参见韩军：《五台山佛教音乐》，山西人民出版社，1993，第93页。

② 同上，第81页。

③ 同上，第83页。

④ 同上，第85页。

层楼]、[柳摇金]等曲子，但都是以只曲形式零散记在抄本中。五台县渠子明抄写的《音乐谱》，五台县赵文田传本《音乐》（“民国三十五年”本）和五台县田元喜传本（抄写时间不详，封面无抄本题名）等专门抄记《八大套》的字谱本中，以上这些只曲被分别编入《八大套》的某一套中，而且某一只曲在某一套曲结构序列中的位置是基本固定的。以上只曲虽然不及《八大套》所用的只曲总量的半数，这些同名曲目中，虽然有半数以上曲目在当今五台山寺庙佛事中已不再演奏，但《八大套》与历史上的五台山寺庙音乐有密切的关系，却是不争的事实。

由中国音像大百科编辑委员会总编、上海音像公司1989年3月出版的《五台山佛乐》（一套5盘录音带），录音带盒中所附的《五台山佛乐简述》中有这样的介绍：五台山寺庙音乐对晋北民间器乐的影响极大，在《八大套》音乐中，不但在乐器使用和宫调等方面与佛教音乐相同，而且还有一部分音乐系纯粹的佛乐，如《篇言》、《五声佛》、《普庵咒》等。而在禅门佛事中，有时也演奏《八大套》的音乐。

说五台山寺庙音乐对晋北民间器乐的影响极大，在《八大套》音乐中吸收了大量的五台山寺庙音乐，这是事实。但是，不能因为寺庙音乐中也演奏这些同名只曲，就反过来说——在禅门佛事中，有时也演奏《八大套》的音乐，这在逻辑上是说不通的。况且这些只曲虽然名称相同，在《八大套》中的实际演奏和在寺庙的法事仪式中的实际演奏，二者在曲调、曲体、速度、气氛、情趣上已经有很大的不同，甚至于完全不同。[①]上海音像公司出版的《五台山佛乐》第三盘录音带中，收编了由民间乐人演奏的《八大套》中的《箴言套》（又名《真言套》）。由民间乐人演奏的《箴言套》，其调高和音乐风韵，明显不同于1978年脱尘、还民、双元、仁忖、常珍、圣修、圣副、宽济、成睿、慈荫、怡桓、仁便、大喜、保生、掌祥、明顺、如意、二三子、张二小等僧人和喇嘛演奏的台内佛乐，也明显不同于1988年了满、云桂、云济、云瑞、成德、玄平、任亮、了从等僧人演奏的台外佛乐。民间乐人演奏《箴言套》用本调，“合”字音高为E;

① 参见《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》，中国ISBN中心，2000，第2036页。

青庙佛乐本调，“合”字音高为D；黄庙佛乐本调，“合”字音高为♭E。民间乐人演奏《箴言套》表现出来的活生生的“俗气”，是青庙僧人和黄庙喇嘛演奏的佛事音乐所没有的。《八大套》中的《大骂渔郎套》用两支唢呐主奏，笙管乐套曲使用了海笛，而佛教仪式中的笙管乐是不用唢呐的。《八大套》用板鼓、马锣、梆子、拍板、堂板，佛教仪式音乐用引磬、木鱼、忏钟、法鼓、手鼓。笼统地说《八大套》音乐“在乐器使用和宫调等方面与佛教音乐相同”，是不甚准确的。把《八大套》中的《箴言》、《五声佛》、《普庵咒》等只曲，认定“系纯粹的佛乐”，缺乏对具体音乐的分析研究，有望文生义之嫌。

笔者1993年曾经为田青先生主编的《中国佛教音乐选萃》记录了了满、云桂、云济、云瑞、成德、玄平、任亮、了丛等僧人演奏的《白马驮经》、《大乘经》、《西方赞》、《秘魔岩》4首套曲。这4首套曲中，《白马驮经》结构稍长一些，约15分钟；其余3首结构较短，都没有超出7分钟，《秘魔岩》只有约5分钟。这些佛乐套曲是僧人在超度亡灵仪式中演奏的，在寺庙里是不演奏的。佛乐套曲和《八大套》在曲体结构上近似，但是不可以混为一谈。《八大套》中的每一首套曲，结构都较长大。根据山西省音乐舞蹈研究所资料室保存的1959年的录音资料，《推辘轴套》约16分钟；《青天歌套》约18分钟；《真言套》(又名《箴言套》)约20分钟；《豹厦台套》(又名《抱厦台》、《播霜台》、《扮妆台》、《傍妆台》)约18分钟；《劝进杯套》(又名《劝金杯》)约20分钟；《剪灯花套》(又名《鹅郎套》、《普庵咒》、《普安咒》)约30分钟；《十二层楼套》约14分钟；《大骂渔郎套》约17分钟。在寺庙的常规仪式中是不用唢呐套曲的，也很难“吸收”这些14—30分钟的笙管大套曲，说《八大套》“在禅门佛事中演奏，基本上保留着民间的演奏形式和内容”，缺乏事实依据。禅门佛事是僧众的集体行为，自有严格的规矩和固定使用的曲目，不是某个人可以随意增删和更改的。笔者请教对五台佛教音乐有精深研究的刘建昌先生，他也说寺庙里是不演奏《八大套》的。迄今，在五台山地区尚未发现任何口头说法或文献资料，能佐证哪一座寺庙或哪一位僧人，在哪一类佛教法事仪式中曾经演奏过《八大套》，或者说是《八大套》中的某一套。山西省音乐舞蹈研究所韩军研究员也说：“在对五台山寺院年高

的僧师的访问中，发现这些僧师最多在土改返俗时听说过《八大套》，但都没有或听到过演奏（台怀地区），僧人们并不知道《八大套》为何物。"[①]他在《五台山佛教音乐》（山西人民出版社1993年出版）一书中，丝毫未提及五台山寺庙法事仪式中曾经演奏《八大套》。

（四）[八拍子]不是"五台山寺院传管子谱"

中央音乐学院民族音乐研究所1957年编辑的《中国音乐史参考图片》[②]（第四辑）中收编了一支[八拍子]的俗字谱，字谱用俗字"乚、Z、丿、⊥、人、ㄧ、ㄨ"抄谱，被称为"五台山寺院传管子谱"。《中国音乐史图鉴》[③]（1996）也收编了这支[八拍子]的俗字谱，称其为"近代五台山寺院传管乐谱"（有1926年张汝琳抄本）。张汝琳是五台县五级村人，是有文化的乡村上层人士，他也是为《八大套》的形成和传播做出较大贡献的民间人士之一。他抄写的《八大套》俗字谱如何成了"五台山寺院传管子（乐）谱"？从确切的五台山寺院所传《吉祥会解》、《宫商角□□》、《禅门五音歌曲（全部）》、《曲本日用》、《山西五台山庙堂音乐曲调本》等5本字谱抄本中，均不见有[八拍子]这支曲子。从《中国音乐史参考图片》（第四辑）和《中国音乐史图鉴》中[八拍子]的俗字谱作分析，该曲子属于传统器乐曲牌[八板]变体。在《宫商角□□》和《禅门五音歌曲（全部）》两本字谱抄本中，[八板]易名为[八宝]，有[大八宝]、[小八宝]、[贵八宝]、[工字八宝]、[一字八宝]、[凡字八宝]等。迄今所见到的五台山寺庙传的字谱抄本，都用楷字"合、四、乙（一）、上、尺、工、凡（几）、六、五（吾）"抄谱，未见有用俗字"乚、Z、丿、⊥、人、ㄧ、ㄨ"抄谱的。在五台县民间流传的《八大套》字谱手抄本，倒是既有用楷字抄写、也有用俗字抄写的。张汝琳用俗字抄写的[八拍子]不是

---

① 刘建昌：《山西民族民间器乐曲综述》，载《中国民族民间器乐曲集成 · 山西卷》（上册），中国ISBN中心，2000，第22页。

② 中央音乐学院民族音乐研究所编辑：《中国音乐史参考图片》（第四辑），音乐出版社，1957。

③ 中国艺术研究院音乐研究所刘东升（执笔）、袁荃猷编辑：《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社，1996，第112页。

"五台山寺院传管子(乐)谱",而是民间流传的《八大套》俗字谱。

在中国艺术研究院音乐研究所资料馆收藏有杨荫浏先生1951年手抄的《八大套》俗字谱谱本,封面题名《五台山僧寺流传宋时乐谱》。谱本中抄写的确实是《八大套》,谱页的合缝处写着"国乐八大套"。手抄本有杨荫浏先生用毛笔亲手写的序文:

> 此书原本系油印,书缝标"国民师范雅乐团印"。书面行书题字作"五台山僧寺流传宋时乐谱,社卿寄赠时百所藏"。盖彭社卿先生与杨时百先生曾在山西省教育厅同事,此书原为社卿所寄时百所藏者也。时百逝世之后,其子乾斋先生以赠王孟舒先生。余在孟舒先生处见之,即假归手录一过。
>
> 原书第一页右边隙处,楷书注明曲中所用工尺字之读法及翻调之法则。似为社卿手迹……
>
> 一九五一年四月二十八日,灯下,杨荫浏识

这可能是把八大套与五台山僧寺牵扯在一起的所见最早的文献。杨荫浏先生在序文中写到,他所见到的油印谱本,"书缝标'国民师范雅乐团印"',可证明《八大套》在当时的国民师范学校曾经流传。彭社卿先生寄赠杨时百先生《八大套》的油印字谱本时,为何题字作"五台山僧寺流传宋时乐谱"?国民师范在当时是倡导新文化的学校,成立雅乐团是为了用国乐陶冶师生的性情,雅乐团怎么会对渲染人生皆空的寺院佛教音乐情有独钟呢?油印谱本中也明白写着"国乐八大套",而不是"佛乐八大套"。不能仅仅根据彭社卿先生的题字,就推断其为五台山僧寺流传的乐谱,因此就认为五台山僧寺也演奏《八大套》。

(五)《八大套》的流传范围

《八大套》形成以后,沿着三条脉络在民间流传:一条是乡村上层人士的私家乐坊,一条是文人阶层的学校、学堂、雅社,一条是杜家、郭家、徐家、刘家、田家、王家等六家乐班。

赵成贵的私家乐坊是《八大套》的原生地、始发地。从光绪初年到赵成贵逝世（1900年），《八大套》作为自娱性的雅集型音乐，在五台县东冶镇一带曾经产生过很大的乐教作用和社会影响。张汝琳的私家乐坊，是赵氏乐坊之后传播《八大套》的又一个私家乐坊。在赵氏乐坊、张氏乐坊学习过吹打《八大套》的读书人和平民子弟，多数成为传播《八大套》的“火种”。随着这些“火种”，《八大套》向五台县东冶镇以外的地方传播。读书人到学堂教了书，就把《八大套》带进了学堂，教学生演奏。山西国民师范雅乐团油印的《八大套》的俗字乐谱本，反映出《八大套》当时可能在山西国民师范学校中流传。

虽然有张汝琳、马志远、张晟等有识之士曾经努力要印刷《八大套》的工尺字谱本，但终未如愿。《八大套》乐谱以手抄本的形式在民间辗转流传，我们今天才可以见到多种不同的版本。《八大套》在文人阶层的流传，完全是一种自发的业余爱好。日军入侵华北，晋北沦陷。文人阶层的爱乐雅兴在战乱频仍中消失殆尽，私家乐坊停止了活动。

新中国成立后，幸存的爱乐文人有心重拾乐器，恢复演奏《八大套》。“这些读书人无论后来做了什么工作，也不论到了什么地方，《八大套》的曲子还记得，有机会、有条件还要演奏。如在太原的安民和（81岁）、宋兰田（75岁）、徐兰皋（已故）、薄补安（已故）等十几人过去常聚之吹奏娱乐。安民和、宋兰田两位直至现在还不间断地凑在一块演奏几段。”[①]随着这些虔诚的爱乐者年老故去，《八大套》在文人阶层也销声匿迹了。

五台县民间鼓坊演奏《八大套》，最兴盛的时期是20世纪初至日军侵占晋北。最叫好的还是五台县杜家、郭家、徐家、刘家、田家、王家鼓班，他们把《八大套》看作自己的看家曲目，只传授自家后人，不传授外人。这几家鼓班的保守性，局限了《八大套》在民间的大范围传播。《八大套》乐声随着这几家乐班的足迹，在五台县的下五台，西至原平，南达定襄、忻州一带流

① 韩军：《五台“八大套”的形成、流传与发展》，载《音乐舞蹈》，1986年第1期，第1—21页转41页。

传，流传范围并不广大。随着这几家老一代乐手相继下世，声名远播的《八大套》在民间的流传每况愈下。

三、结　语

综上辩述，山西五台《八大套》是清光绪初年在五台县槐荫村赵成贵的私家乐坊初步形成的。赵成贵业余爱好音乐，以乐会友，设私家乐坊。他向民间鼓乐艺人梁福祥、牛为贵请教和学习，与各地乐师艺人、本地好乐者广泛交流，广事搜集民间乐曲、庙堂佛曲、俗曲小调编成《八大套》，演奏自娱。后人张汝琳等对《八大套》加以补充，民间有出自文人之手的不同版本的《八大套》工尺谱或俗字谱手抄乐谱本传世。《八大套》原本是在民间私家乐坊、学堂流传的雅集型传统音乐，后来流传到五台县民间少数几个鼓坊，在民间婚丧乐事中演奏。主要在五台县、定襄县、原平市、忻州市的部分地区流传，范围并不广大。五台山寺院中不演奏《八大套》。日本侵华，晋北沦陷以后，《八大套》在民间逐渐式微。新中国成立后，当地政府曾对《八大套》进行了抢救性发掘整理，然而未能有效激活民间传承机制。随着老一代民间艺人和好乐文人先后故去，我们无奈地看着《八大套》正在民间悄然逝去。

现在，五台县已经没有任何一位乐手和任何一个乐班能完整演奏《八大套》了。《中国民族民间器乐曲集成・山西卷》只得用20世纪50年代老一代乐手演奏《八大套》的录音资料，来完成这一山西“重点曲目”的记谱整理工作。

（原载《音乐研究》，2004年第1期）

论“游移”

——中国民间音乐结构原则研究之一

蓝雪霏

中国地域广大，民族众多，民间音乐浩如烟海，结构错综复杂。当我们用学得的西方曲式学知识转身面对时，往往茫然不知所措。如何纲举目张挈得要领，对中国传统音乐的发展规律予以客观认识，成为一个民族音乐教学中急需解决的问题。

本人从事过多年的地方民族音乐工作实践，大量的田野调查与案头实例分析结果告诉我，打开中国民间音乐结构规律之门的钥匙之一应在于对其结构原则的认识，这一结构原则即“游移”。

“游移”，多指演奏实践中因不同文化背景而出现的导致音阶、调式、音色乃至风格发生变化的气息运用或按指的不稳定状态。如唐代李淳风注《晋书·律历志》就有关于洞箫演奏中用手指在音孔上“磨”以求得邻位音高的文字。[①]现存民间音乐，如东北唢呐音乐的“单借”、“压上”、“双借”、“三借”，苏南十番鼓的“隔凡”，潮州音乐中的“活五”、“重三六”，西北戏曲中的“苦音”等，亦通过上述不稳定手段获得。当人们的目光紧紧盯

作者简介：蓝雪霏(1951—)，女。

① 转引自何昌林：《南音十四题》，载《福建民间音乐研究(三)》，福建音协、福建省群艺馆内刊，1984年10月版，第11页。

在固定成文本的“这一个”—— 一种定格后的谱例或某一演奏、演唱时，“游移”在民间音乐研究中一般只作为一种音高方面的邻位移动徘徊现象为人们所熟视。笔者认为，“游移”其实尚有其本质的另一面为人们所“无睹”——作为民间音乐的结构原则。民间音乐在其原生文化背景中均是活生生的音乐——在一定的地域范围内生活的民族或民系，均有自己约定俗成的音乐框架，人们就在这一框架上，年复一年、代复一代地唱奏着不走样的但却是无比丰富的歌乐。当我们把目光投向歌者所在的方圆地区，甚至跨越时空距离，寻觅与之相似的乐响，我们就会发现“游移”这一结构原则是民间音乐时唱(奏)时新、生生不息的奥秘之一。

本文所论之“游移”乃指中国民间音乐传承中存在的一种对于其自身音乐原型——基本音调框架的邻位徘徊移动。

早于本课题的相关性研究，其某些结论与本课题虽有殊途同归之效，但由于论者的着眼点不同，论述的方式和内容不同，揭示问题的层次、范围亦必然有所不同。国内相关研究的代表性成果最早如杨匡民在湖北民歌中发现了以三声音阶或四声音阶的基本腔行腔为歌的“三声腔”，且将“三声腔”的种类及其旋律组合特征作为民歌色彩区划的标志。[①] 郭乃安是从音乐美学的一般性原理居高临下来论说民间曲调的可塑性特点；[②] 黄翔鹏对梅兰芳关于京剧改革问题提出的“移步不换形”加以深入演绎，认为“传统音乐根据自己口传心授的规律，不以乐谱写定的形式而凝固，即不排除即兴性、流动发展的可能，以难以觉察的方式缓缓变化着，是它的活力所在，这就是‘移步不换形’的真谛”；[③] 冯明洋根据壮族民间双声歌腔中“低音是腔口，高音跟着走”的理论提出了壮族民歌以两三个音或三四个音向五声性发展的保

---

① 见《民歌的声韵及其他》，载《音乐论丛》第2期；《湖北民歌的地方音调简介》，载《音乐研究》，1980年第3期；《民歌旋律地方色彩的形成及色彩区的划分》，载《中国音乐学》，1987年第1期。

② 郭乃安：《论民间曲调的可塑性》，载《音乐研究文选(下)》，文化艺术出版社，1985。

③ 黄翔鹏：《论中国传统音乐的保存和发展》，载《中国音乐学》，1987年第3期。

留在某一个声部里，成为整首“双声歌”的“主导歌腔”；[①]张中笑从水族六个歌种的歌唱实践中提炼出“族性歌腔”这一同样具有普遍意义的概念；[②]冯光钰《中国同宗民歌》等系列成果则从社会学的角度，论证了同宗民歌在中国不同地区的传播[③]等等。他们都从各自立场出发，先后提出民间音乐中客观存在的发展“基因”，并在不同限度中指出其变化发展样式及其在民族音乐文化研究中的价值。本文则从民歌结构模式着手，试图通过民歌存活的人文背景和时空条件，更多层面地揭示中国民间音乐最基本的传承规律。

一、区域限定中的民歌游移

民歌和其他民间音乐形式一样，须以人体操作发声和人听力限度内的空间音响为媒介，获得同一文化背景的人群的共鸣，才得以存活。中国民族众多，文化差异颇大；中国幅员辽阔，地理环境复杂；民歌因而有借鉴民族学、地理学、方言学等诸多学科成果而进行不同的风格色彩区划。以下我们将对同一风格色彩区域限定[④]的三种游移加以讨论：

（一）音调自身的游移

在田野调查工作中我们经常会发现，音调具有鲜明的地域性。在一个地方，人们往往用一个音调在歌唱，世代相传，昼夜承袭。而能得以百唱不厌、百听不烦者，全在于“十唱九不同”。此不同者，固然有因取之不尽用之不竭的生活源泉而无所不歌，有因历史悠久积淀深厚的民族精神、智慧而无所不能歌，更有因词情声调不一、个人才学风格有别而歌所不能同。这些“不同”均通过“游移”这一潜在的结构原则的应用而予体现。

如闽南以安溪县为中心的山地所流行的采茶“相谑歌”，乃山间男女相互谑笑之歌。“相谑歌”有一个基本音调框架，但它是不确定的，比如它

① 冯明洋：《腔口论——壮族“双声”的北路风格探微》，载《音乐研究》，1987年第4期。

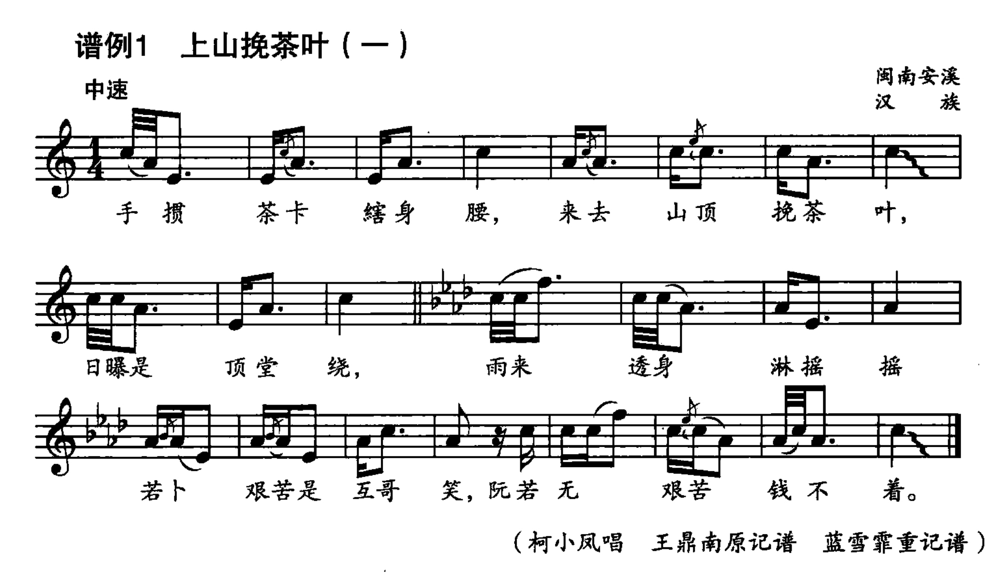
② 张中笑：《水族“族性歌腔”及其变异》，载《中国音乐》，1989年第3期。

③ 见冯光钰：《中国同宗民歌》，中国文联出版公司，1998。

④ 本文的“同一色彩区域限定”即泛指某一操共同方言的族群所共处的地理环境区划。

可以是“mi、la、高音do、mi 、do、中音la、高音do”、可以是“mi、la、高音do、re、do、中音la、高音do”、可以是“mi、la、高音do、fa、do、中音la、高音do”，也可以是“中音mi、la、mi、do、do、低音sol、中音do”等等，并以不同的音列结构、不同落音在不同调高上自由转换。其不确定的奥秘就在于在每一次活生生的歌唱实践中这一个“基本音调”的音程关系都在发生着不同方式的游移，见以下谱例1—3：

谱例1 上山挽茶叶（一）
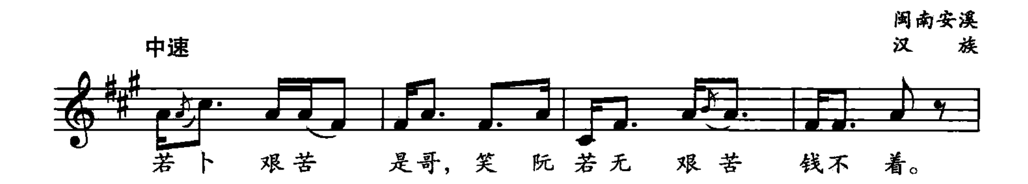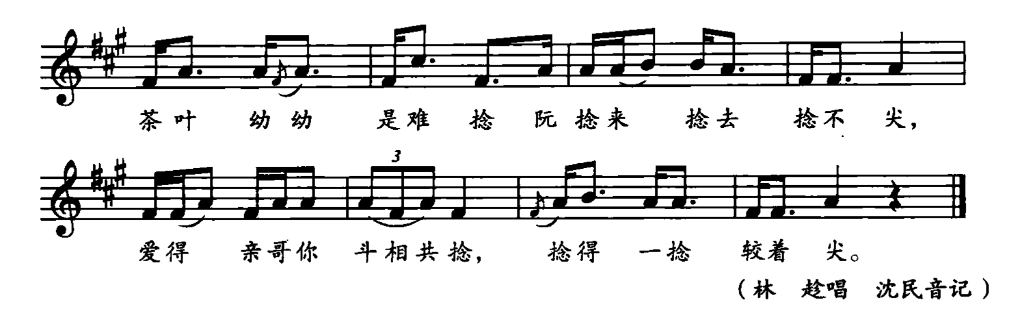


（柯小凤唱 王鼎南原记谱 蓝雪霏重记谱）

注：“掼”即提的意思。“绪”即系上（围裙）之意。

歌词大意是手提着茶篓、系上围裙，来到山上采茶，不是太阳暴晒头顶，就是被大雨淋个浑身湿透。我这么辛苦会让哥哥取笑，若不这么辛苦则赚不到钱。

谱例2 上山挽茶叶（二）
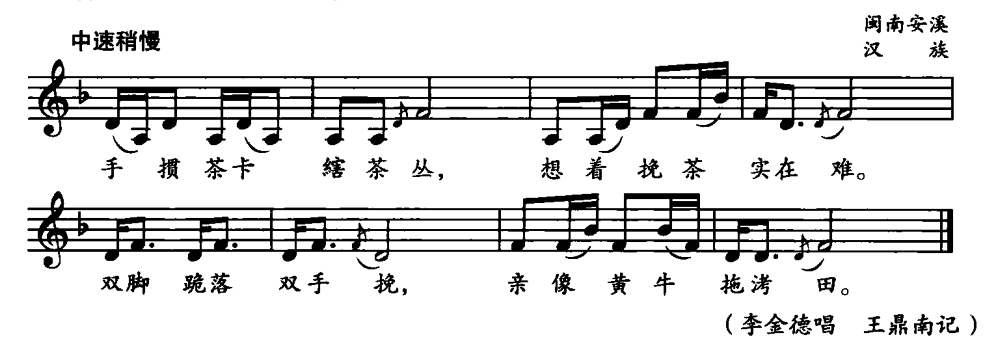




（林 趁唱 沈民音记）

笔者注：“幼幼”即“嫩嫩”之意；“阮”即“我”；“捡”即“摘”；“捡不尖”意为茶篓里的茶叶老是装不满；最后一行的意思是希望情哥你一起帮着摘，你来帮忙茶篓里的茶叶就会满起来。

谱例3 盘山过岭挽茶叶



（李金德唱 王鼎南记）

笔者注：“挽茶”即“摘茶”；“亲像”即“就像”的意思。

谱例1—3的调高、音域、音列及其间的音程关系为：

《上山挽茶叶》（一）：

1=C（e^1–e^2）

┌———纯四度———┐ ┌—小三度—┐ ┌—大三度—┐

mi　　la　（do）*　mi

1=♭A（$^\flat e^1$–f^2）

┌———纯四度———┐ ┌—大三度—┐ ┌———纯四度———┐

sol　（do）　re　mi　　la

sol　（do）　re　mi

└大二度┘

do　（mi）　sol　la

└—小三度—┘

《上山挽茶叶》(二):

1=A(♯c^1–b^1、♯c^2)

┌----纯四度───┐ ┌──小三度──┐ ┌──大三度──┐

mi la (do) re mi

└大二度┘

《盘山过岭挽茶叶》:

1=F(a–♭b^1)

┌----纯四度──┐ ┌──小三度──┐ ┌----纯四度───┐

Mi la (do) fa

注:相谑歌的终止型是以一个音为起点的急速下行,括号内的这个音即为急降前的曲末落音。

(二)套曲的游移

当民歌以集结的方式为某种场合的需要所唱时,便形成了套曲。套曲的每一个个曲之间,是一种相似但并不相同的关系,它们的集结依然贯穿着游移的原则。

田歌是长江中下游稻作区普遍流行但形态有异的大型套曲,本文随机抽取吴语色彩区中的嘉善田歌作为分析案例。

嘉善田歌流行于浙江嘉善、平湖、嘉兴和上海青浦、金山一带。嘉善田歌是20世纪50年代的文称,其原称为“滴落声”,又叫“跌落声”,是春水暴涨后农事时节种田之所唱,泛称山歌。近太湖一带又叫“呜嗨山歌”,摇船时唱又叫“摇船山歌”。由“滴落声”衍变的七种曲调之三种:“落秧歌”、“埭头歌”、“羊骚头”因由“撩”(领唱)、“卖”(接唱)、“满棚叫”(和唱)的演唱,又叫“撩卖山歌”。从《中国民间歌曲集成·浙江卷》(以下简称《集成》)所载的10首嘉善田歌[①]演唱可见其“游移”结构原则之贯串。

① 以下相关资料皆来自《中国民间歌曲集成·浙江卷》,人民音乐出版社,1993,第122—133页。

1. 程式游移

由“滴落声”衍变的 “落秧歌”（种田落秧时所唱，傍晚乘凉时人多也唱）、“埭头歌”（耥田时唱）、“羊骚头”（傍晚乘凉时唱）、“嗨罗调”（乘凉时唱）有其特定的演唱程式，如起头（又称“主歌头”）、卖、了稍、满棚叫，但《集成》中各种不同场合演唱的曲调的具体程式安排却又不尽相同，如：

“落秧歌”《五姑娘》（三）：起头、卖、卖头、卖、卖头、了稍、卖、了稍；

《大花名》：起头、卖、卖头、了稍、起头、卖头、了稍、卖头；

“埭头歌”《五姑娘》（四）：主头歌、头卖、了稍、满棚叫；

“羊骚头”《卖余粮》（一）：主头歌、头卖、细腰、二卖、了稍；

“嗨罗调”《卖余粮》（二）：主头歌、头卖、二卖、了稍。

从程式名称来看，前两首的“起头”与后三首的“主头歌”应是一种游移；从程式顺序来看，以“起头”、“主头歌”开始，“了稍”结尾是其共同点，而其中细则之差异亦是一种游移。

2. 音乐形态游移

嘉善田歌的基本音调是下行的“sol、mi、re、do、la、sol”，五声音阶徵调式，其流传时主要在音列、音域、起音、终止音、曲式方面发生游移。
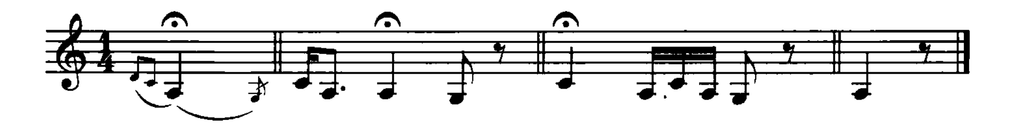
（1）音列游移：嘉善田歌的音列多向高音游移扩展，在10首曲例中，其音列为“sol、mi、re、do、la、sol”的有2首；增加五声音阶之外的经过音清角音的有1首，为“sol、fa、mi、re、do、la、sol”；向高音方向作大二度音列扩展的有1首；向高音方向作纯四度音列游移扩展的有6首，为“do、la、sol、mi、re、do、la、sol”。

（2）音域游移：嘉善田歌的调高在$^{\flat}$B调至E调之间游移，其调高分别为B调、C调、$^{\flat}$D调、D调、$^{\flat}$E调；其音域在F-d^2之间游移，它们分别为f-$^{\flat}b^1$、$^{\sharp}$f-$^{\flat}b^1$、g-g^1、g-c^2、$^{\flat}$a-$^{\flat}d^2$（2首）、a-d^2、$^{\flat}$b-c^2、b-b^1（2首）。

（3）起音游移：嘉善田歌的起音以“re”为多（计4首），其他分别以“la”、“do”、“sol”、“fa” 起音。

（4）终止音、中结音游移：嘉善田歌的终止音应落在“sol”上，但在10首谱例中，其终止进行却有以下诸多游移形态，如：

谱例4　盘山过岭挽茶叶



“落秧歌”《五姑娘（三）》最后结束音落在低音“la”上，就是由于重拍由“sol”移至“la”，最后由“la”全面取代“sol”所致。

中结音游移如“落秧歌”《大花名》的第二乐段再次“起头”：其第一句中结音用的是游移的低音“la”（介于“sol”与高音“do”之间）。因为第一乐段中结音为“sol”、高音“do”、“do”、低音“sol”、终止音为低音“sol”；而第二乐段的中结音则是“la”、“sol”、“sol”、“sol”，第一乐句中结音“la”之后的三个乐句的中结音及终止音均是“sol”。

（5）板式游移：嘉善田歌板式游移的典型例子是“急急歌调”《踏车山歌》，这是由“滴落声”的散板节奏游移而衍变为垛板式滚唱。

（6）曲式游移：在10首嘉善田歌谱例中，我们看到4首标明“滴落声”调的田歌为“a b b^1 b^2”一段体，据《中国民间歌曲集成·浙江卷》“山歌”篇云：“滴落声、落秧歌、里头歌、羊骚头、嘿罗调、急急歌、平调”是由吴歌中的主要曲调“滴落声”衍变而成的七种曲调，可见这一曲式应为嘉善田歌的基本曲式。但我们在其他6首田歌中所看到的曲式，则有游移衍变之形态，如“急急歌调”《踏车山歌》的前后部分皆为“滴落声”，中部插入垛板式的“急急歌”滚唱，其曲式为“A（a、b）、B、B^1、B^2、A^1（b）”，而大多数嘉善田歌则多表现为段落中句式句幅的游移。

句式的游移如《五姑娘（四）》的曲式“a、b、a^1、b^1、a^2、b^2、a^3、b^3”乃由基本曲式“a、b、b^1、b^2”游移衍变而来，其作用在于变多次重复第二乐句的不平衡为“a、b”两个乐句的规则性循环；《五姑娘（三）》变原2个乐句中的第一个乐句为2个乐句“a、b”，在对“b”进行变化重复后，接以固有的第二乐句“c”进行多次反复，其曲式为多句一段体：“a、b、b^1、c、c^1、c^2、c^1、c^3”，是对上述基本曲式的扩充。此外，由幅度小的句式游移到幅度大的句式游移有：

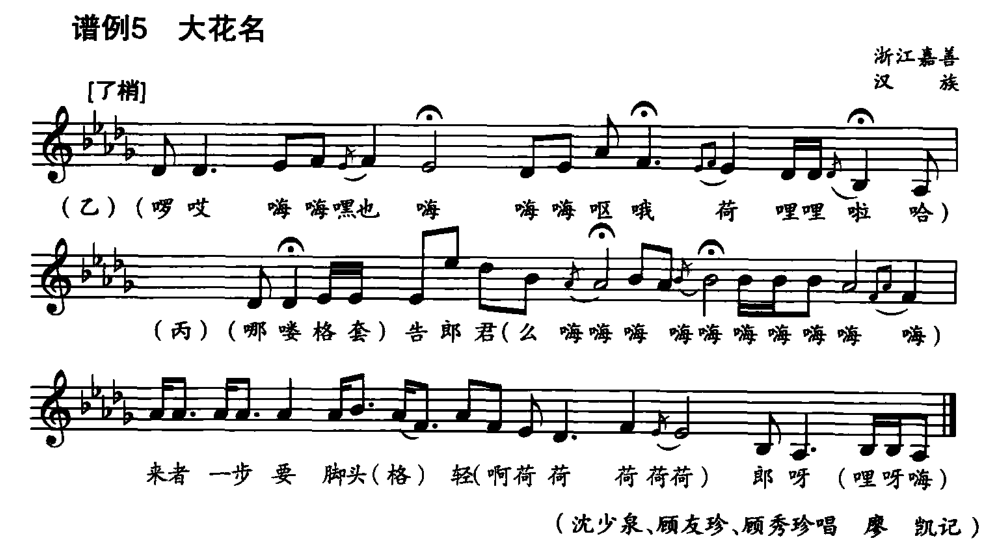
《大花名》：a、b（a的换尾）、b^1、c、c^1；d、c^2、c^1、c^2，此歌在原第一乐句后加入新乐句“b”，在对它加以肯定后接原第二乐句“c”；第二段“起头”的第一乐句和第一段相比是个新乐句“d”，而后再反复肯定原基本音调框架中的第二乐句；

《卖余粮（二）》：a、b、c、d、d^1、e，只有最后一个乐句“e”是原有的第二个乐句，前面五个乐句的游移颇为自由；

《卖余粮（一）》：a、b、c、d、e、d^1、f，此歌仅仅在第五个乐句“e”保留了原第二个乐句的基本面貌，前面的4个乐句与后面的2个乐句均为游移发展乐句。

句幅的游移在嘉善田歌中无所不在。每个完整乐句虽然均是基本音调“sol、mi、re、do、la、sol”，但篇幅却因游移而不等，如《大花名》最后两句，“丙”之所唱长两倍于“乙”之所唱。

谱例5 大花名



由句幅游移不等扩大到段落不等的如《踏车山歌》中的“急急歌”。
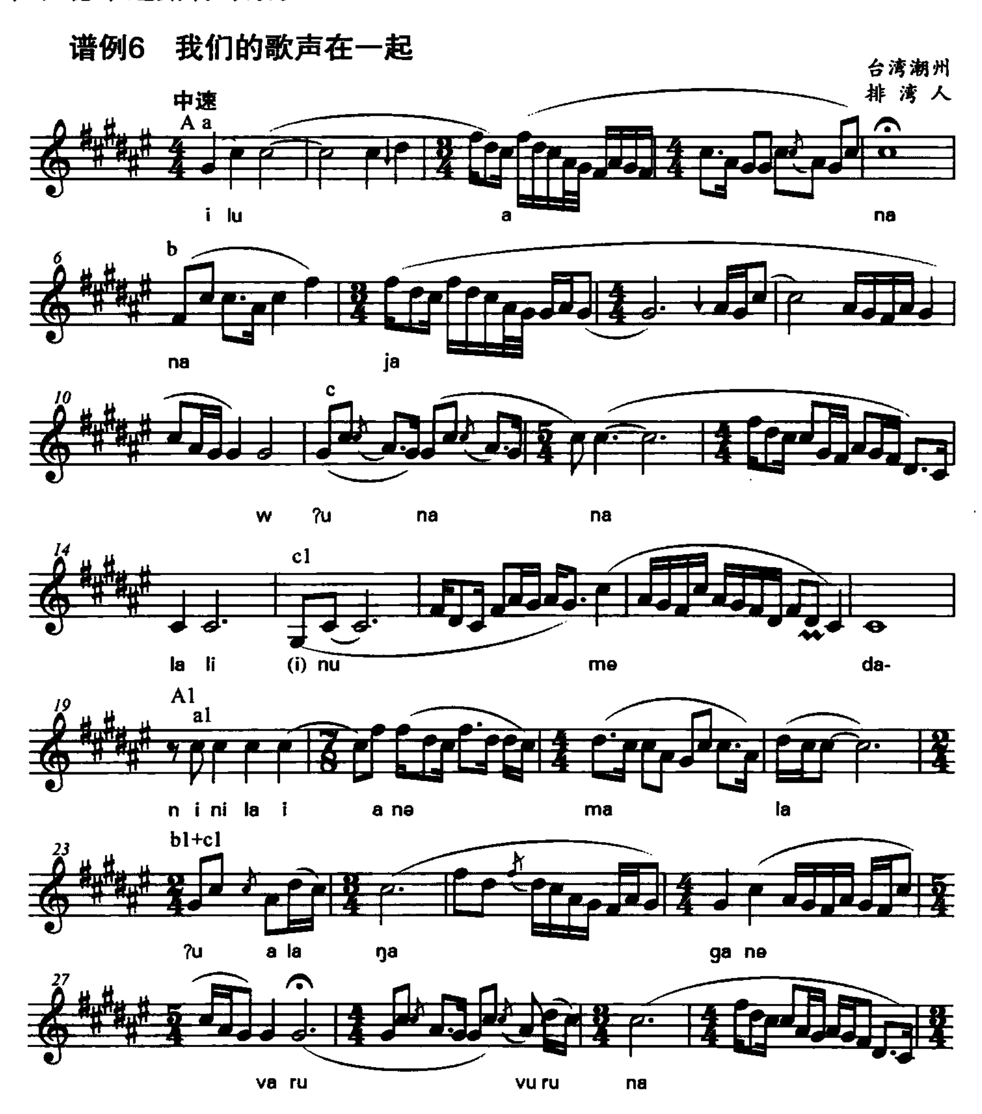
（三）歌种的游移

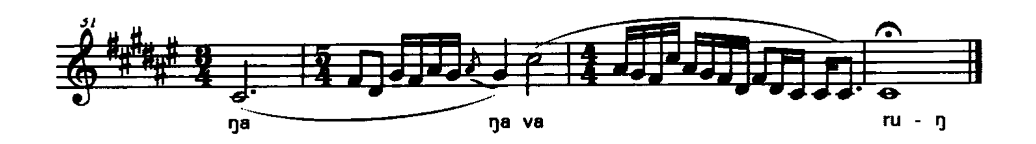
歌种是指在特定场合中演唱的，有特定生活功用的民歌种类（它常有民族或民系自己的特殊称谓）。因生活的多样化需求，区域内的歌种往往多样并存，但是，各个不同歌种中的音乐内容常常是既相似又不相同。相似者，

指皆为同一个基本音调的变体；不同者，指同属一种音调的民歌因不同目的在不同场合中演唱所具有的不同属性而导致不同的性格表现。所以，歌种与歌种之间具体内容的应用也贯串着游移结构原则。

如台湾潮州地区的排湾人在平日里所唱的情歌和在盛大的五年祭舞蹈中所唱的五年节舞歌用的是同一个音调，但却表现了不同的性格特征：前者是一种激情的宣泄，它在苦涩中飞扬着飘逸；后者是一种庄严的表达，它在沉稳中透露着尊崇。

谱例6 我们的歌声在一起
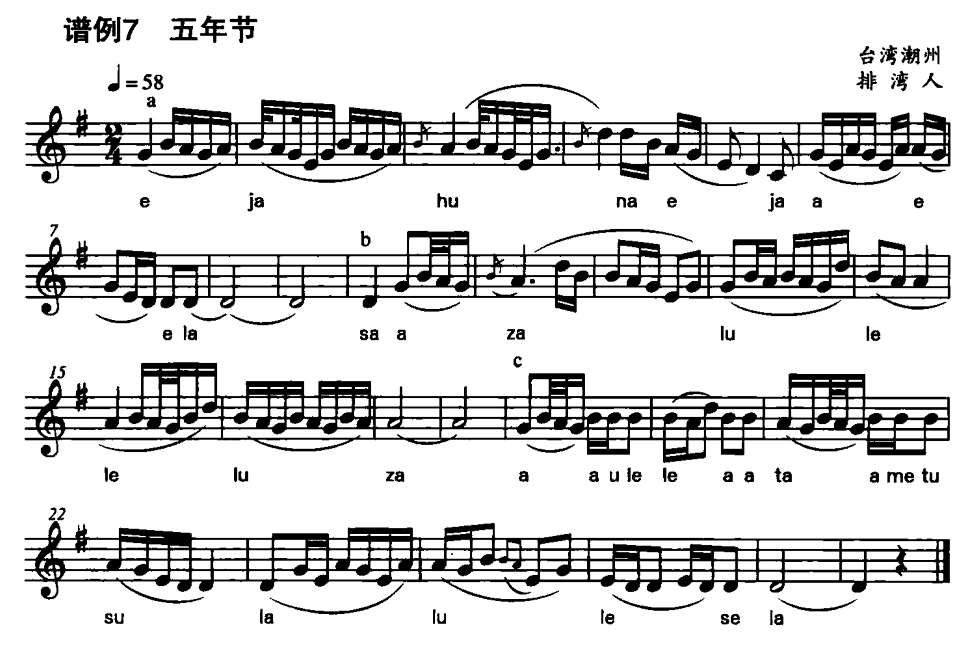




歌词大意：说实在呀，想念你呀！想得都要瘦下去了，

……你不爱我，但我们的歌声也要在一起！

（巴洛巴干·卡乌莱［周纯清］唱、何振京记谱、马荣生注音、孙艺原文配歌）

谱例7　五年节



（李瓦乐［马荣生］唱　蓝雪霏记）

这两首歌共同拥有一个五声性的、充满缠绕音型的“sol、mi、re、do、低音la、sol”旋律框架，但二者在节拍、音域、曲式上是一种游移的关系。《我们的歌声在一起》自由舒展高亢，无规律性重音、散拍子；音域幅度向高、低两头扩展，成“高音do、中音la、sol、mi、re、do、低音sol、re、sol”；曲式为游移性复乐段。第一段分别以落音“sol”、“re”、“低音sol”、“低音sol”作为乐句划分标志，其中第四句是以低声区的方式变化重复第三句；第二

乐段的第一句仍停顿于“sol”，而后的旋律结构虽与第一段相似，但落音并不停顿，而是以特殊的唱法一气呵成。《五年节》则是因边舞边唱而在重拍上尤其强调力度，强弱拍分明；旋律一直在中声区徘徊，音域只有八度；曲式仍以落音“低音sol”、“中音re”、“低音sol”作为乐句划分标志，共有三句，其中第三句在旋律结构上两处出现同一音型的反复，增强了舞蹈性及与前两个乐句的对比度。

二、民族限定的民歌音调游移
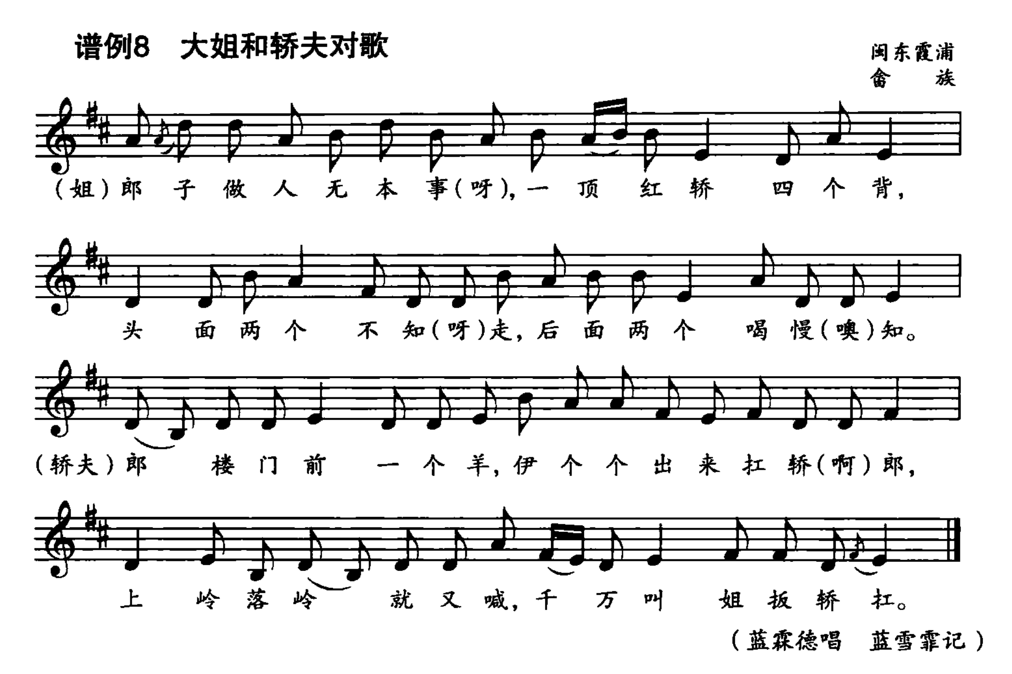
同一个民族，虽操持同一种语言，但其分布格局不同，如除了大规模聚居，尚有小规模的插花居或杂居、散居，其音调有无相同的部分？若有，它们之间存在一种什么关系？或者说它们是如何发生关系的？又，由于来历不尽相同，一个民族亦包含诸个不同的支系，每个支系是否都有自己约定俗成的民歌音调框架？这些音调是否体现民族共同体的特点？或者说一个民族共同体的音乐如何分化成各具特点的部分？答案均与游移结构原则有关。

以畲族为例，畲族主要以插花的方式相对集中地分布于闽东、浙南，此外，福建其他地方及皖南、粤东等地尚有分布。我们不妨从两方面来关照其民歌结构原则：

（一）相邻区域的民歌游移
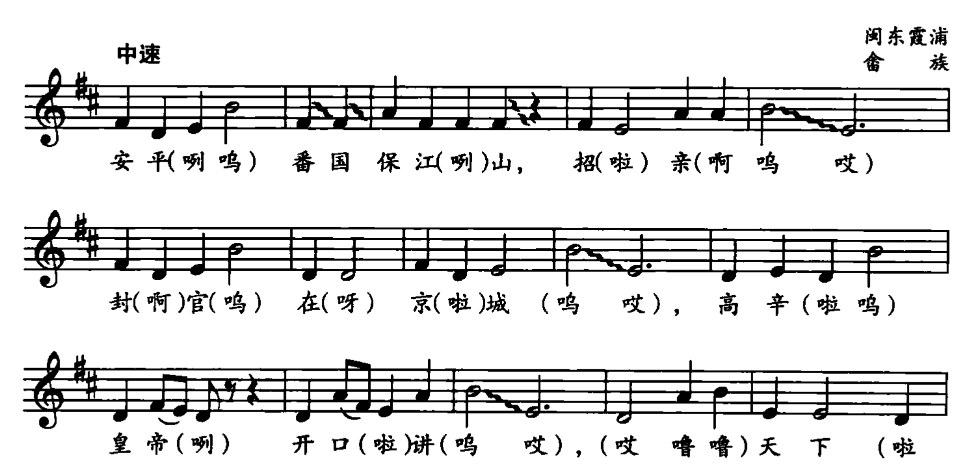
在畲族63万人口数字中（1990年），闽东、浙南相连地带的畲族有28.8万人，占畲族总人口的46%。在闽东宁德县以北的闽浙畲区，流传的是一个五声性的商调式民歌音调，为“do、la、sol、mi、re”。但在闽浙畲区的不同地段，又有约定俗成的不尽相同的旋律样式，它们之间的结构关系是一种游移的关系。
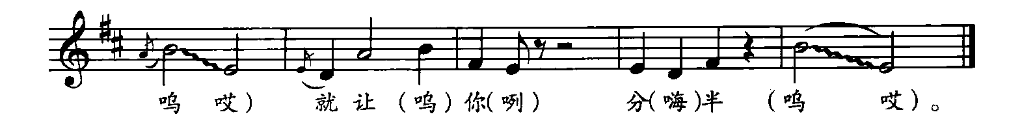
如福宁调，流行于福安、宁德、拓荣、周宁、寿宁等县畲村。快速一字一音，无明显重音律动，句中顿逗位置、衬字位置不定，音域从低音“la”至高音“do”十度、普遍则以“do”至“la”六度或低音“la”至中音“la”八度为多。



如霞浦调，流行于闽东霞浦县畲村。此调与福宁调的最大不同在于增加了衬腔而非仅是衬字，且将四句唱词用五个固定句尾衬腔中速唱成五个乐句，音域仅为“do”至“la”六度。霞浦调相对于福宁调而言，是在节拍、衬词、音域、曲式上进行了游移。

谱例9　高辛敕令
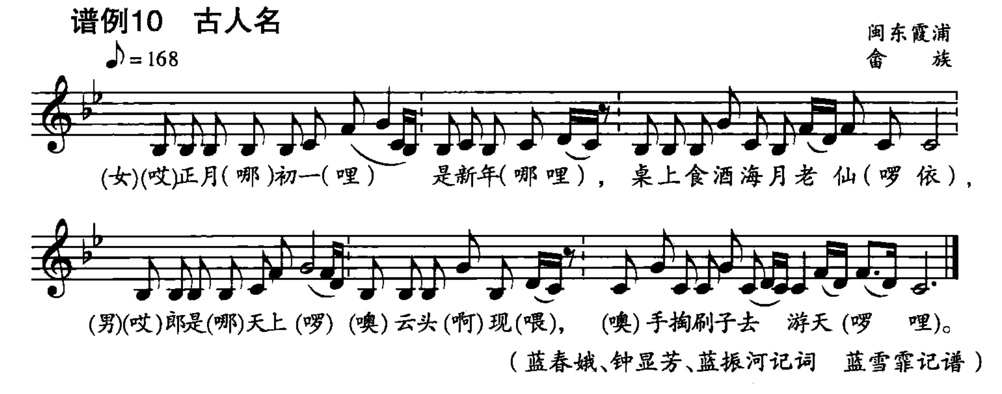




（蓝石论唱 郑小瑛记）

如福鼎调，流行于闽东福鼎县及其北面闽浙交界的畲村。此调的特征在于其第一句和第三句歌词的第四字上都有一个高音“la”的长音，其余三个字一字一音，于商音落韵；而其第二句和第四句歌词在曲式上则是前面乐句的紧缩或是句尾的扩张重复。此调可看成是闽东福宁调往北至浙南丽水调的中间过渡。
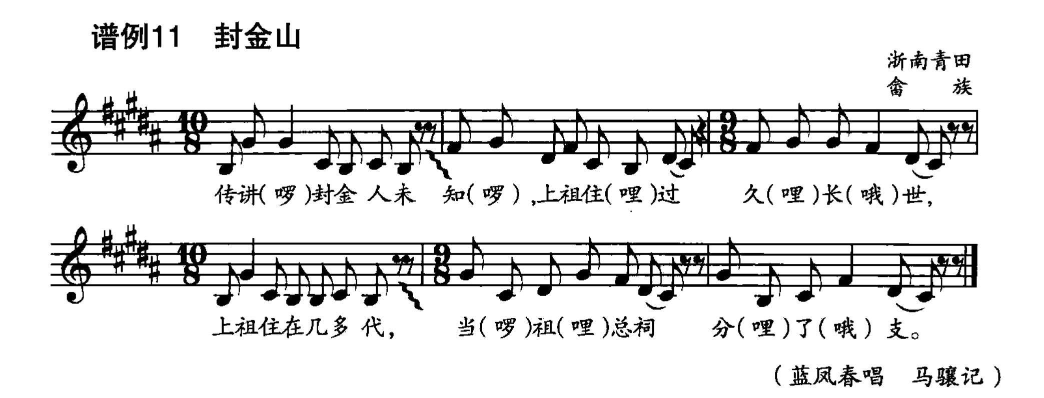
谱例10 古人名



（蓝春娥、钟显芳、蓝振河记词 蓝雪霏记谱）

如丽水调，流行于浙南丽水、青田、松阳等十几个县、市畲村。此调主要在词曲结合上采取不同步的游移手法，将两句歌词合起来唱，“先唱十一个字后唱三个字”或“先唱九个字后唱五个字”，音域为“do”至“la”大六度。
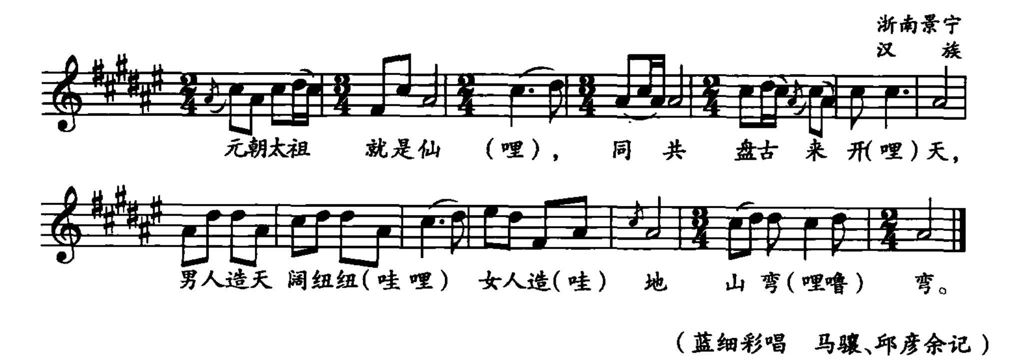
谱例11 封金山



（蓝凤春唱 马骧记）

如景宁调，流行于浙南景宁畲族县。此调的特点在于增加一个特色衬腔，落于长徵音的“哩”，而且在第一、三句歌词的第七字，在第二、四句歌词的二或四字反复落韵于角音，至句末再于角音结束，造成商调式到角调式的游移。此外，速度节奏上的缓慢悠长与福宁调的快速急迫也有差别。

谱例12 高皇歌



（蓝细彩唱 马骧、邱彦余记）

（二）不同支脉的民歌游移

畲族的来源学术界讨论了几十年尚无定论，但畲族不尽相同的民歌音调及其服饰、惯习告诉我们，其主人应有不尽相同的来源。依照不同的旋律音调结构及其不同的流行居地，笔者将畲族民歌归结为罗连调、闽皖调、顺文调、闽浙调等四大基本音调。[①]这四大音调除了闽皖调的主人着装已汉化，余三个调（甚至闽浙调内部）的主人们在着装上和某些习俗上是有所不同的，笔者认为它们应属于畲族的不同支脉。但是，唱着不尽相同的民歌音调并有不尽相同服饰、惯习的不同居地的畲族又有着共同的语言、祖先传说、生产运作模式等等，他们毫无疑问的又是一个民族的共同体。所以，此处姑且不论这四个音调各自有着怎样特殊的旋律进行，而只论这四大基本音调框架之间存在着的可能性联系，以证“游移”这一结构原则在不同支脉的民歌之间存在的某种贯穿性作用。

1. 罗连调与闽皖调：罗连调的基本音调框架为“sol、mi、re、do”，闽皖调为“re、do、la、sol”，两者在音高走向上一致，而主要于音列上由高至

① 详见蓝雪霏：《畲族音乐文化》，福建人民出版社，2002，第195—200页。

低的第一、二个音程关系存在着小三度与大二度的差异。

2. 闽皖调与顺文调：顺文调的基本音调为“mi、高音re、do、中音la、sol”。两者在音高走向上基本一致，其主要差别在于顺文调在调式音列结构上扩展了主音“sol”以下的小三度，旋律结构幅度为小七度。

3. 顺文调与闽浙调：闽浙调的基本音调为“do、la、sol、mi、re”，二者在音高走向上一致，而其旋律结构幅度存在小七度和大六度之差别。

4. 闽浙调与闽皖调：音高走向一致，其差别在于闽浙调在调式音列上下移大二度。

兹将以上四大基本音调的旋律音高走向及其间的音程关系并列如下：

		┌---小三度---┐	┌大二度┐	┌大二度┐	
罗连调：		sol	mi	re	（do）
		┌大二度┐	┌---小三度---┐	┌大二度┐	
闽皖调：		re	do	la	（sol）
	┌---小七度---┐				
顺文调：	mi	re	do	la	（sol）
	┌---大六度---┐				
闽浙调：	do	la	sol	mi	（re）
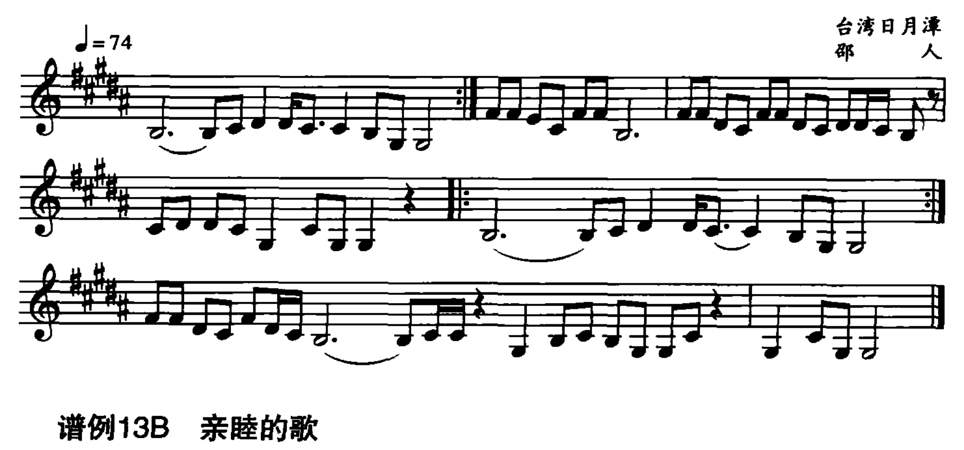
三、超越时间跨度的民歌音调的游移

人类音乐史在留声机发明之前均是无声的音乐史，今天我们在调查某一民族某一地域限定的民歌时，常常只能从口碑资料中知道这些民歌是此地人们世代流传下来的，而无法知道以前这里的人们是怎么唱的，其各个历史阶段的变化幅度有多大。所幸台湾原住民族音乐1922年就有录音，关于台湾日月潭畔的音乐许常惠曾写过《台湾山胞音乐（邵族）的变迁》[①]。笔
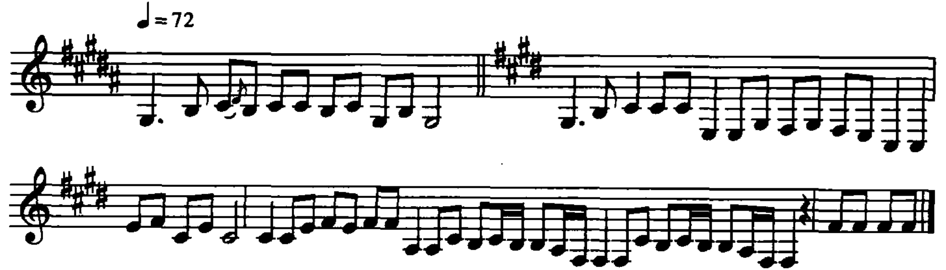
① 许常惠：音乐论丛9《民族音乐论述稿（二）》，台湾乐韵出版社，1988。

者想借四个不同时期的邵人《杵乐》的录音和曲谱资料，论证“游移”这一结构原则在超越时间跨度的民歌中的运用。

谱例13A 招友来游的歌
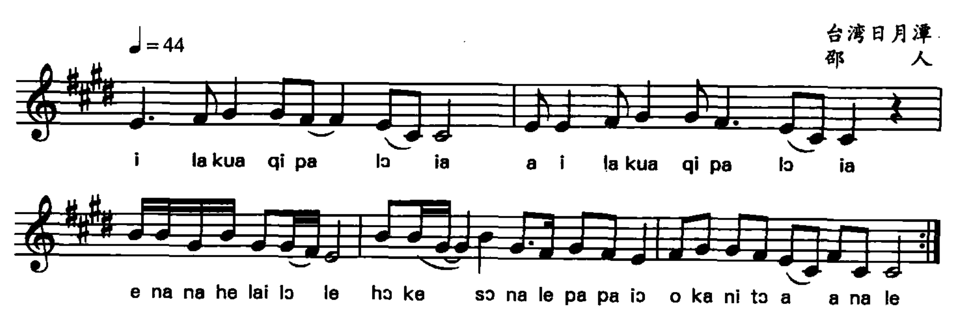


谱例13B 亲睦的歌
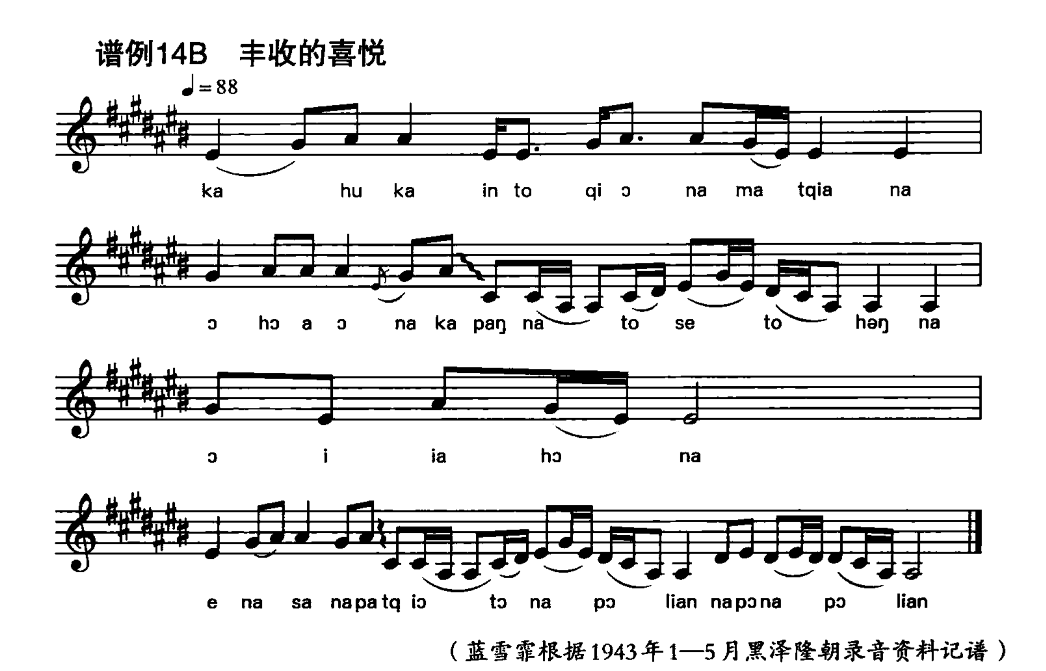


（蓝雪霏据1922年田边尚雄管式留声机录音资料记谱）

谱例14A 湖上欢歌
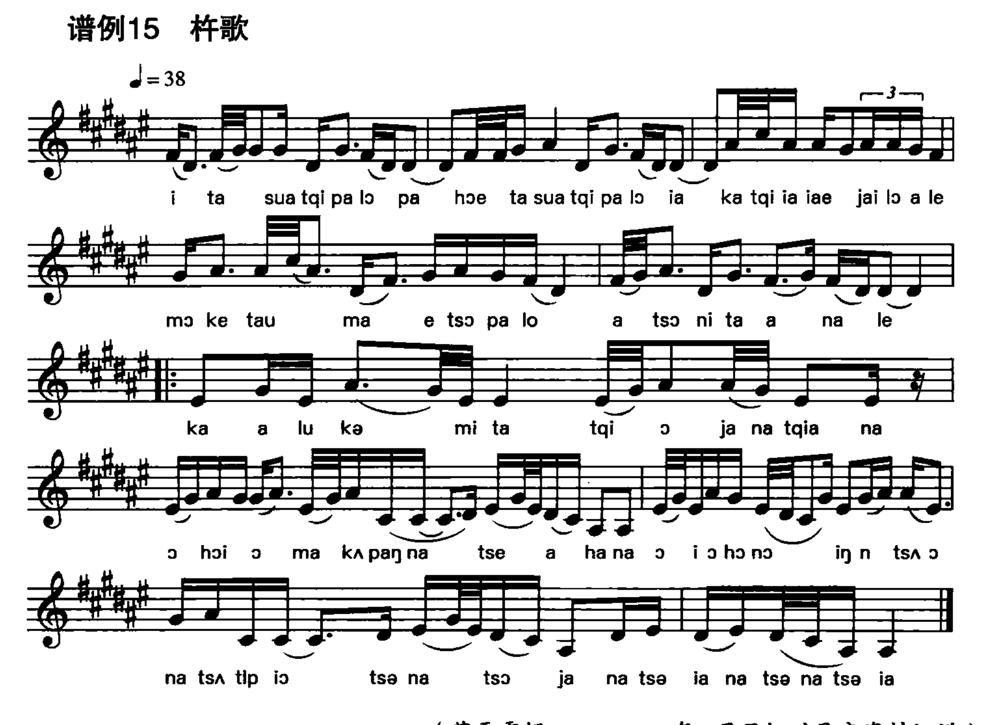


谱例14B 丰收的喜悦



（蓝雪霏根据1943年1—5月黑泽隆朝录音资料记谱）
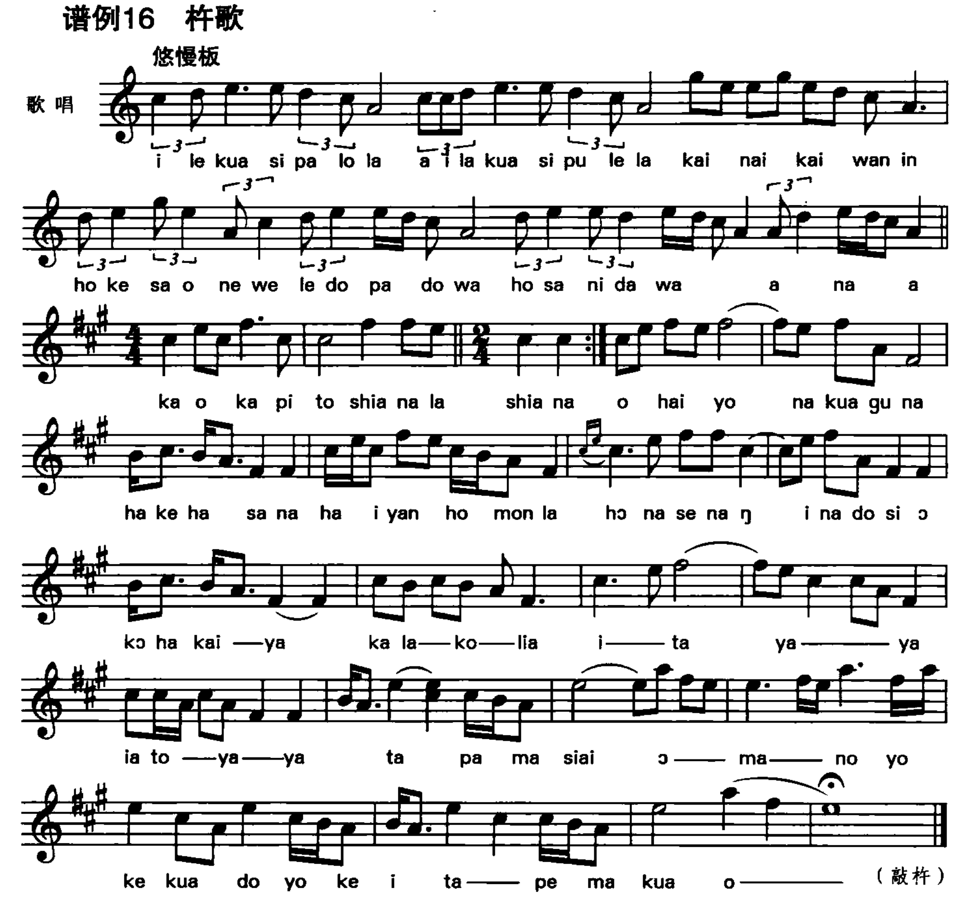
谱例15 杵歌



（蓝雪霏据1966—1977年8月吕炳川录音资料记谱）

注：原录音开头有一哨音为后来笔者听到的$^{\#}f$音，此音应是其时的标准音a。如果是这样，其时的录音记谱应为A调转E调。

谱例16　杵歌



歌词大意：我们敲杵纪念过去农忙舂米的日子，并用歌声唱出忆乡之情。如今我们也要尽情歌唱，因当年的故乡虽已不复存在，而这里已成为我们第二个故乡了。

注：日据时代前，邵族原居住于今光华岛附近，为一水田区，后因坝成日月潭水田则遭淹没。[①]

---

① 见许常惠：《现阶段台湾民谣研究》，台湾乐韵出版社，1986第169页。

以上谱例告诉我们：谱例15、谱例16的《杵歌》皆由谱例13、谱例14中的两首歌合而为一，我们姑且把这两首歌视为两段。谱例13的第一段蕴含有两个旋律因素（见谱例13第一小节和第二小节），其第二段实际上是第一段中的第一个旋律因素在下方五度调（谱例13—15曲谱乃笔者根据后来听到的录音带上的实际音高所记，故调高可能与其时实际演唱音高不符。谱例13的录音田边尚雄曾用C调记第一段，张福兴曾用G调记第二段）上的引申，并形成色彩性交替，图示如：

曲式 ┌———A———┐ ┌———B———┐

$a\,a\,b\,b^1\,a^1$ $a\,a\,b\,a^2$ a^3 a^4 a^5 a^4

调性 #g羽…………………………#g羽… #c羽… #g羽… #c羽句尾扩张

将谱例14和谱例13加以比较，二者在音调结构上无大变化，只是谱例14第二段在节奏上以切分、鼓点性节奏打破谱例13的均衡平分性节奏，在旋律上稍显婉转，在调性转换上先转往上方大三度调，再转下方五度调（黑泽隆朝皆用G调记谱），图示如：

曲式 ┌———A———┐ ┌———B———┐

a a b b^1 a^1 a^2 a^2 a^3 a^2 a3

调性 #c羽……e宫…e宫 #c羽 #e羽………#a羽…#e羽…#a羽

将谱例15与谱例14、谱例13加以比较，三者音调一样，但谱例15将两首歌连起来唱，其节奏和旋律进行的游移幅度较大：节奏上转以切分节奏为主导，呈密集型；旋律进行上常将两个旋律因素融会贯通，伸缩自如，显得更加委婉动听，图示如：

曲式 ┌———A———┐ ┌———B———┐

a a b b^1a^1 a^2 a^3 a^3 a^4（a b a）a^5（b a）a^6（b a）

调性#d羽…#f宫…#d羽…#e羽……#a羽#c宫#a羽…#c宫#e羽……#c宫#a羽

将谱例16与谱例15、谱例14、谱例13加以比较：谱例16有三个段落，前两个段落沿用了上面两个相同的音乐因素，其第一段C调部分有5个短句均落音于a羽，为“mi re do 低音la”与“sol mi re do 低音la”的“游移”；第二段A调部分的前3小节为两个重复的#c羽调乐句“低音la 中音do re do 低

音la”，而后接以分别是4、4、3小节的细碎句分的三个#f羽调乐句，它们均于“mi sol la do 低音la”与“re mi re do 低音la”之间游移；从A调的第15小节起再进入更多细碎句分的e徵调第三段。其始节奏出现三连音，比切分音来得自由，但或许也有记谱者听觉上的不同导致谱面呈现之不同的问题；而该例与上面诸例的最大不同者除了第二部分与第三部分均为规整的$\frac{4}{4}$拍子之外，还在于调转换方面变不同主音不同调式的转调为不同主音但相同调式的转调，致使其调色彩对比幅度不如上面三例；更在于第三部分出现了前三例音响中听不到的乐段，其旋律连续出现五度、四度跳进，宽泛、空灵，明显有毗邻的曹人音乐因素，图示如：

曲式 ┌——A——┐ ┌——B——┐ ┌—C—┐
a a a^1(ba) a^2(ba) a a^3 a^3 a^4 a^4 a^5 c
调性a羽……………………#c羽……#f羽…………………E徵……

从以上先后隔60年的4个不同时间段的同一首日月潭邵人民歌的比较中，我们看到“游移”这一结构原则在其生命运行中的重要作用。尽管随着社会“进化”脚步加快，邵人杵歌游移的幅度也跟着加大，但它还是未改固有传统，它依然用其苍劲的声音显示着其独特的魅力所在。

四、超越空间跨度的民歌游移

当一定民族、民系、一定风格色彩区域内的民歌由于人口迁徙而流传到地域上互不接壤的它方时，它还是以“游移”这一结构原则，搏动着生命力，以下试从两方面加以论证：

（一）不同民系不同方言区域的民歌跨越

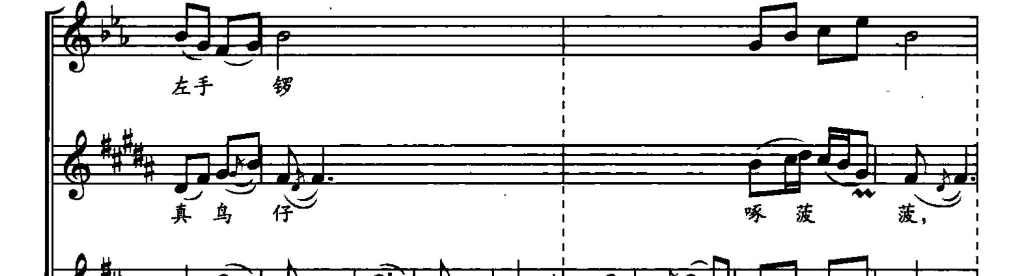
以《凤阳花鼓》为例。这是流行于安徽省、由妇女手拿花鼓小锣沿街卖唱的舞歌。旧时由于淮河流域常闹水灾，人民不得不逃荒要饭，其中不少凤阳人皆身背花鼓南下。福建在南宋时已有北方歌舞艺人南来之记载，①而具

① 见[宋]陈起《南宋群贤小集》、《中兴群公吟稿》戏集卷七谷，坦叔《观北来倡优诗》，[清]嘉庆元年石门顾氏读书齐刊本，转引自《福建戏史录》，福建人民出版社，1983，第20页。

体记载花鼓艺人南下的则在清代，如“海外散人随笔”《榕城纪闻》“康熙壬寅元年正月初八”条（公元1662年）云福州“匡城外……经院巷与妓女住；开元寺前与戏子住。盖戏子，妓女皆主课户，榜曰‘靖蕃’。龙山巷与打花鼓人住，亦王课户。打花鼓亦千余人”。福州的“洋歌”（已成为闽剧之重要组成部分，据以往研究，洋歌来源于江西傀儡戏和浙江小调）在清代十分盛行，所谓“淫言蝶语久难闻，景戏[①]洋歌里巷纷”[②]，“文章自古伦常地，不及‘洋歌’人人易”[③]。但“洋歌”应为“凤阳”的“阳歌”，因为清代蔡奭《官音汇解释义》卷下《杂类增补》有“‘唱歌’，（正）唱阳歌”，而在同上书《笑谈便话》所举的6段词例则为“轻打鼓、慢打锣；押住锣鼓，听唱阳歌；唱不好休赏钱，唱的好赏多钱。呵呵呵，赏钱多……有我打得花鼓去，荣华富贵万万多。”[④]

闽南关于花鼓艺人南来虽不见记载，但根据当地流行的一些乐种，可以断定北来音乐历史之久远，况且，花鼓音乐在闽南不乏遗迹，今天的漳州人尚称乞丐为“[hon] 21 [hian] 23”（即凤阳）也是一证。

谱例17 花鼓歌对照谱
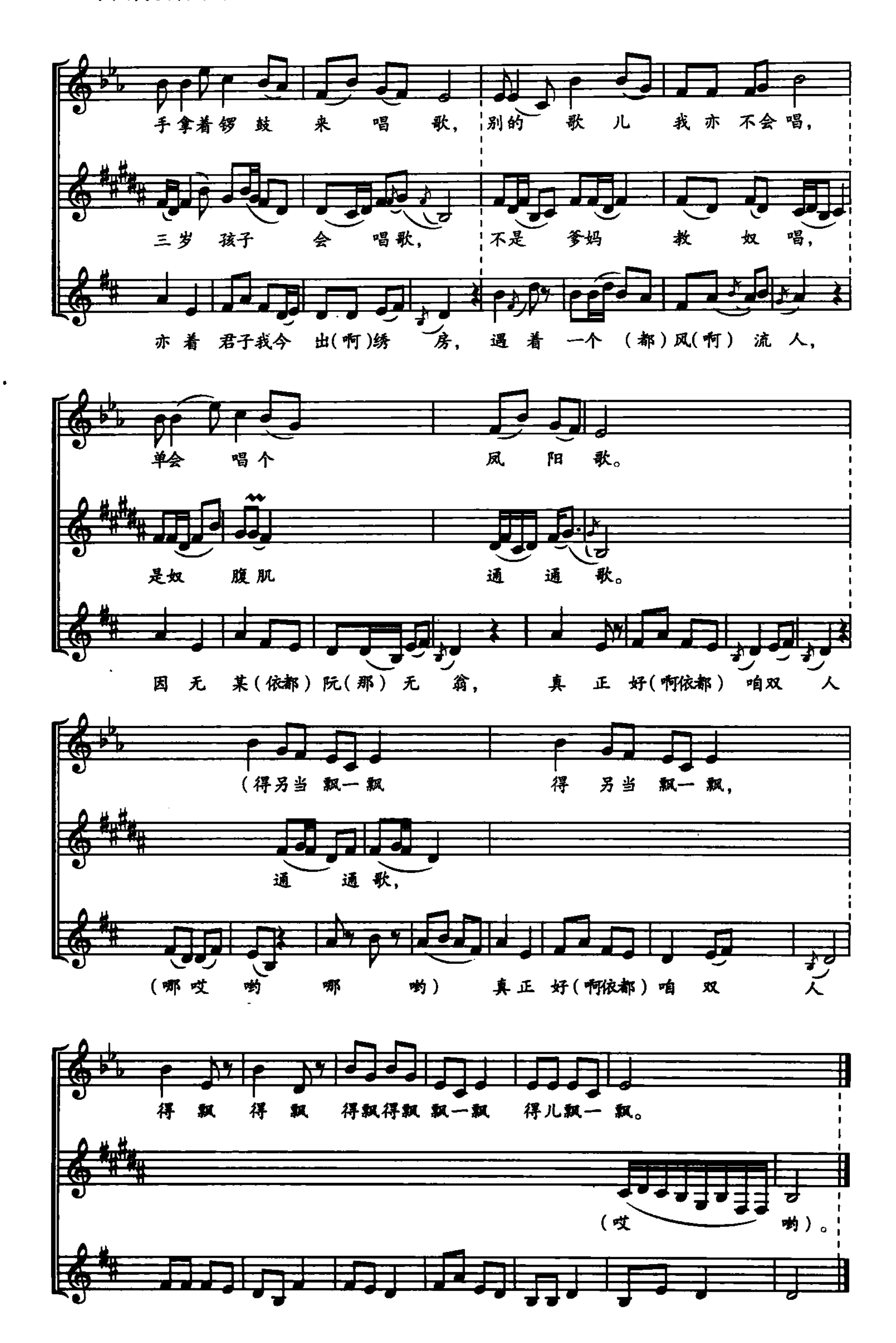


---

① “景戏”即布袋戏。福州名为“儒林景戏”，亦名“象头戏”，见《福建戏史录》，第117页。

② [清]王道征：《兰修庵避暑钞》卷二，引林昌彝《福州竹枝词》，转引自《福建戏史录》，第117页。

③ [清]聂敦观：《呵呵道人诗草》《观剧》，转引自《福建戏史录》，第118页。

④ 转引自《福建戏史录》，第116页。


手拿着锣鼓来唱歌，别的歌儿我亦不会唱，
三岁孩子会唱歌，不是爹妈教奴唱，
亦着君子我今出(啊)绣房，遇着一个（都）风(啊)流人，
单会唱个凤阳歌。
是奴腹肌通通歌。
因无某(依都)阮(那)无翁，真正好(啊依都)咱双人
(得另当飘一飘 得另当飘一飘，
通通歌，
(哪哎哟哪哟)真正好(啊依都)咱双人
得飘得飘得飘得飘飘一飘 得儿飘一飘。
(哎哟)。

注：以上第一行谱例为安徽《凤阳花鼓》；第二行与第三行谱例皆为蓝雪霏根据《中国民歌集成·福建卷·福州分卷》音响《真鸟子》、厦门“歌子王”王雅忠老唱片录音《闹匆匆》记谱。

第三行谱例中的“亦着君子”的意思即为着（找）异性男人之意；“因无某阮无翁”即他没老婆我没丈夫之意。

从谱例看来，行“江淮方言”（也称“下江官话”）的安徽《凤阳花鼓》的曲调框架即使跨越吴语、赣语地区，通过福州方言区再到闽南语地区，也没有改变。但是，福州《真鸟子》、闽南《闹匆匆》毕竟与《凤阳花鼓》有所不同。福州《真鸟子》相对于《凤阳花鼓》而言，主要注重抒情性，故除了因方言字调的关系而在局部旋律上有所改动，还对《凤阳花鼓》的每一拍都进行加花润色，使曲调另有一番婉约情致。厦门《闹匆匆》更因方言字调的关系频添前倚音、急降音，其铿锵顿挫的风格与《凤阳花鼓》流畅、朴实的风格不同还在于使用曲首冠音、休止符、长短长型节奏，扩充句幅、调整逻辑结构等。福州《真鸟子》、闽南《闹匆匆》对《凤阳花鼓》都进行了不同程度的游移。
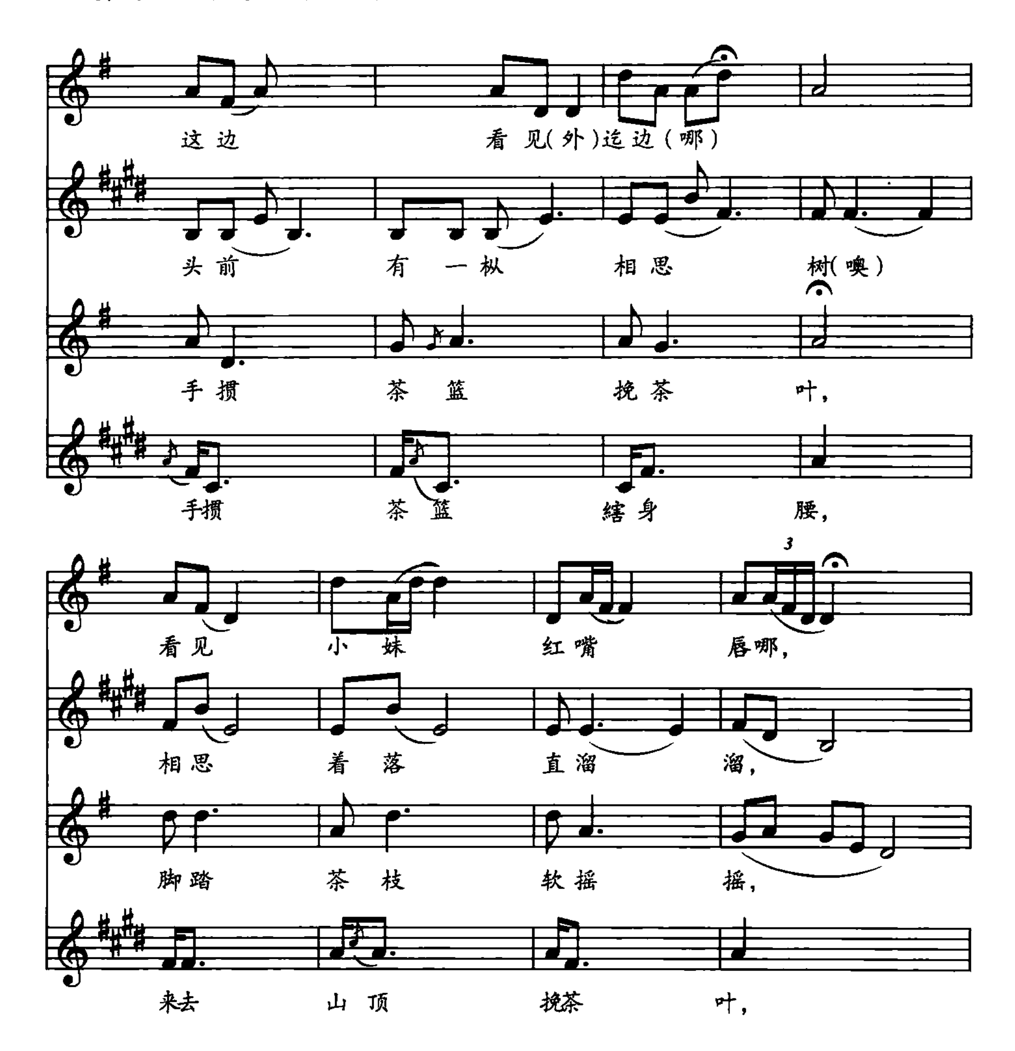
（二）同一民系不同地域的民歌跨越
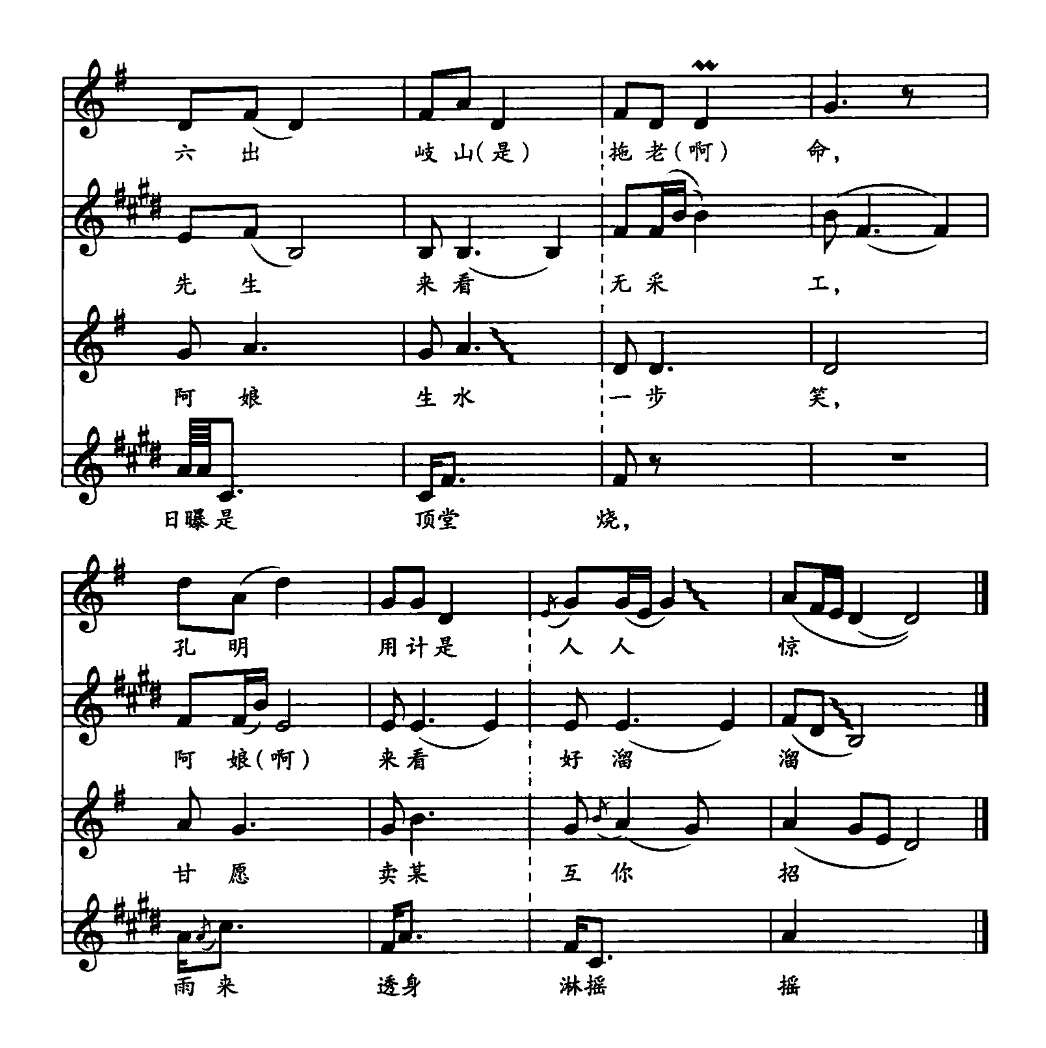
仍以闽南山地的“相谑歌”为例。当一些山里人迫于生计与匪患，或当安溪人在“铁观音”茶经由厦、漳、泉远销，尤其经由厦门口岸出关之契机而迁至厦门、漳州、泉州立足时，以安溪为代表的“相谑歌”也在闽南城镇流行，但城镇中流行的“相谑歌”印在“歌子册”上，改称“褒歌”。随着大批移民横跨海峡迁播到台湾的这一歌种，也不叫“相谑歌”，而是叫“褒歌”，且有不忘其来源，冠之以“安溪”二字，曰“安溪褒歌”者。当人们一边在田头蔗林港河甚至街头甩开喉咙“相褒”时，一边却也不满足于仅仅哼唱，于是，“歌仔戏”便以闽南“歌子”为本，吸收包括“褒歌”在内的其他养分，从“落地扫”开场，搬演开来。20世纪20年代，歌仔戏传回闽南，风靡周遭，发展至20世纪50年代在漳州取名“芗剧”。始于闽南山间男女相谑，经历城镇风流倜傥人士酬唱，至跨越海峡两岸繁衍发展为“歌仔

戏”、“芗剧”的一个曲牌，“相谑歌”的旋律框架依然清晰可见，皆与“游移”这一结构原则的运用有关。

“相谑歌”迁播到台湾以后，其基本音调在音列及其间的音程关系上有了多种方式的调整，骨干音与骨干音之间出现了音阶过渡，音域偶尔作低音方向的大二度、大三度扩展，旋律变得柔美，歌唱性大大增强。

谱例18　安溪相谑歌与厦门、台湾褒歌对照谱
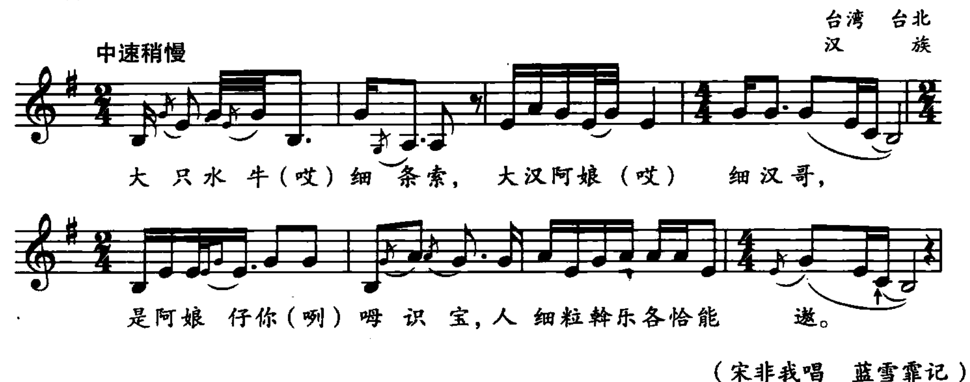




注：第一行谱例为台湾福佬人周清唱《相褒山歌》；第二行谱例为台湾福佬人陈炳基唱《相褒》；第三行谱例为厦门歌子戏艺人李秀珍唱《采茶褒歌》；第四行谱例为安溪原生山歌《挽茶歌》。（蓝雪霏记谱）

李秀珍所唱应来自台湾“歌子戏”，因为另一位台湾“歌子戏”艺人赛月金及拜台湾“歌子戏”艺人矮子宝为师的林文祥均唱过多首同于此调的歌。赛为台湾歌子戏艺人，滞留于大陆，林文祥则曾在厦门向“矮子宝”学戏，且一起去泉州等地教戏。

谱例19 大只水牛细条索



注：“大汉”即高个子之意；“细汉”即矮个子。
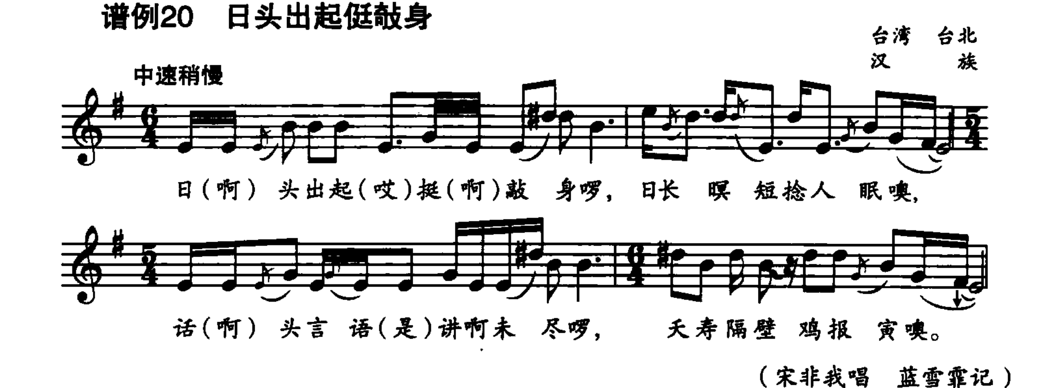
“呣识宝”，即不知道宝贝，没意识到这是宝贝之意。

“乾乐”，即陀螺。

“佫恰”，即更加之意。

“遨”，即转。
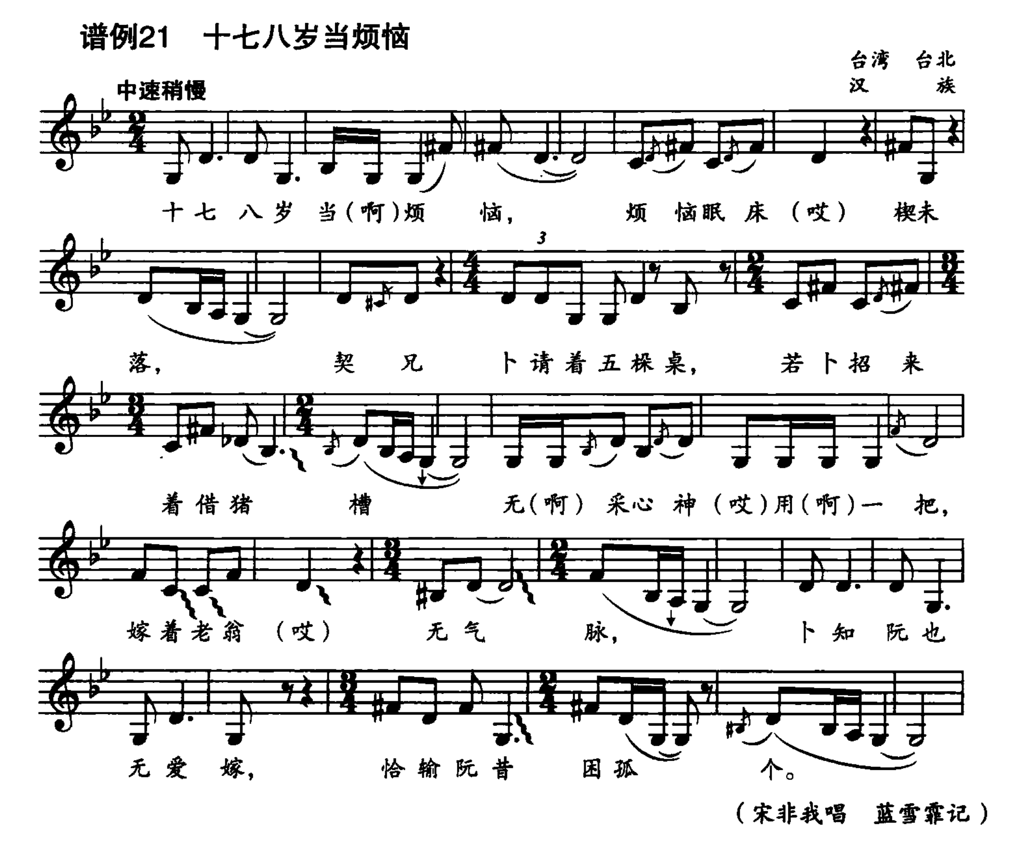
谱例20 日头出起侹敧身



注：“侹敧身”即斜斜的意思。

整首歌的意思是讨厌太阳这么早就把人睡眠的时间掐短了，因为（床上）两人的话还没说完，隔壁人家的鸡就叫早了。

谱例21 十七八岁当烦恼



(宋非我唱 蓝雪霏记)

注:“楔未落”即挤不下之意。

“契兄”即义哥,指情哥。

“五椂桌”,“椂”即个,即五张桌子。

“若卜”即若要。“招来”即通通来。

“无采”,即可惜。

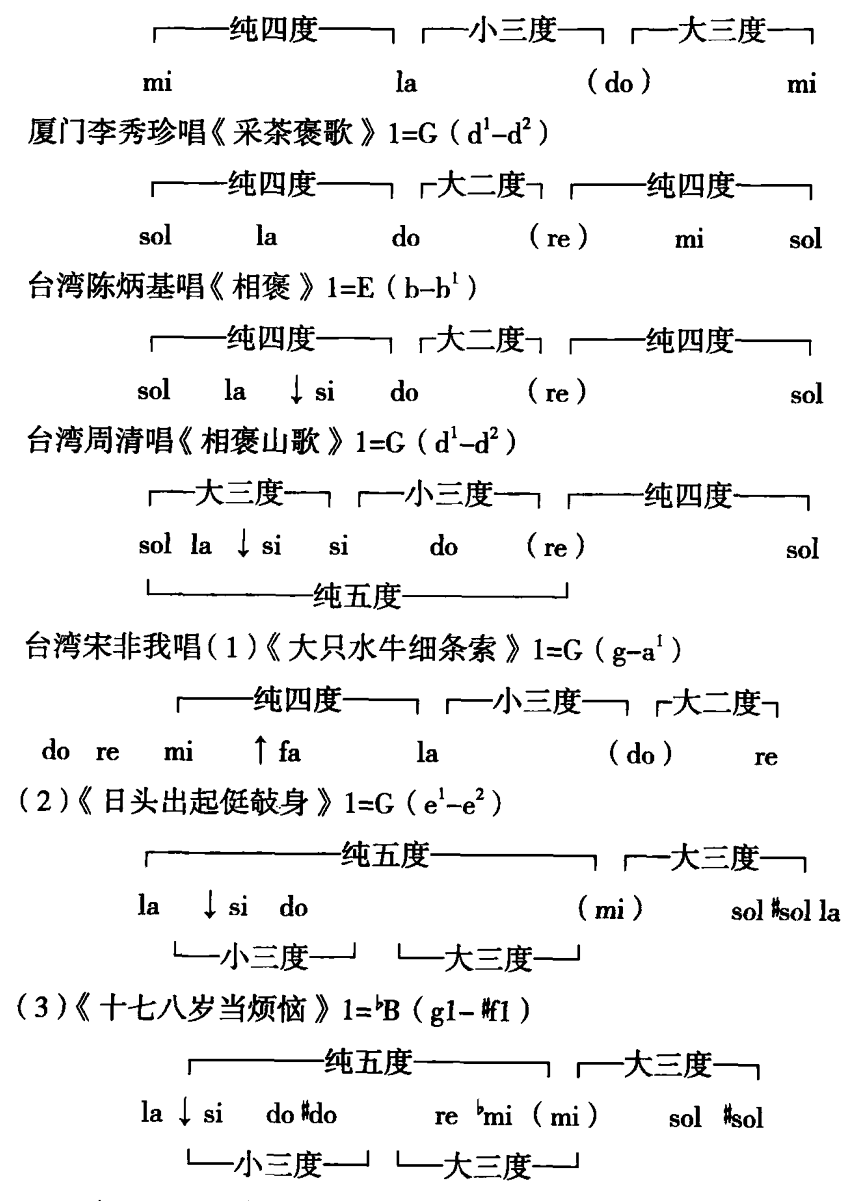
“卜知”,要知道。

“阮”即我。

“恰输”即不如。最后一句的意思是要知道(这样)我也不要嫁了,(因为这样)不如在我家自己单个睡。

兹将以上诸例的音列及其间的音程关系排比如下:

基本音调:《安溪挽茶歌》1=A($^{\sharp}c^1$–$^{\sharp}c^2$)



以上谱表显示：台湾褒歌音乐形态的游移幅度比上述闽南相谑歌曲调自身游移幅度大，如：

音阶：由闽南相谑歌的三声、四声、五声及至包含半音，微升或微降的不同音列的四声、五声、六声、七声、九声；

音程：在由低而高的音阶、骨干音程排列中，闽南相谑歌第一个音程关

系是固定的纯四度，台湾褒歌则还有小三度、纯五度的游移；

旋律进行：闽南相谑歌的尾音是一个固定的急降音，台湾褒歌的结束处虽也始自一个固定音下行，但它是个包含旋律进行过程的大六度音程滑行或主音上方纯五度音程滑行。

中结音：闽南相谑歌有固定的句末落音，但单数句偶有停留在固定落音的下方三度音者。台湾褒歌的中结音则有主音（最后落音）的上五度音、上四度音、上二度音、上三度音等多种形态。

节奏：台湾褒歌由闽南相谑歌单一的切分节奏杂以均分节奏、细碎节奏、长音节奏、休止节奏等。

尽管如此，台湾褒歌依然没有脱开闽南安溪相谑歌既有的旋律走向、节奏及至整个音调框架，所以台湾人称之“安溪褒歌”。

余　论

本文从民歌存活的人文背景和时空条件方面，论证了“游移”这一结构原则在民歌音乐传承中不仅是通过发生在诸如音阶、骨干音程、音域、中结音、起落音、调式、调性等音高方面，同时也通过发生在节奏、节拍、句幅、曲式等种种音乐构成要素上的邻位徘徊而以全面体现。

本文仅以民歌传承为例，但“游移”这一结构原则并不仅仅贯穿于民歌，它还贯串于一定的人文，时空背景中各个不同音乐种类。通过“游移”结构原则研究，我们可以寻找民族或一定区域限定的民系群体虽是模糊，但却是有形的、特殊的音乐框架，寻找框架内各种音乐之间的关联，并且可以顺藤摸瓜，寻找它在特殊条件下的繁殖轨迹，以全面而非肢解地、以生动而非静止地看待民族性、地域性极强的民间音乐。由此，不免引发对相关问题的思考，兹列之一二，以就教于师长、同行。

1. 确定性音乐形态描述问题。在以往的民族民间音乐描述中，我们总要对我们的研究对象的音阶、旋法、调式、节奏、节拍、曲式等等作确定性描述。如果我们描述的对象仅仅是“这一个”或“这一首”，那么，在一般情

况下这是可行的。如果我们研究的对象是某个民族或某个地域限定的民系的“这一首”的传承，或是其歌种、乐种、曲种、剧种甚至是这个民族、民系的音乐整体时，我们是否也要小心其确定描述的“准确”程度如何。当然，这里有个前提条件，即材料依据问题。我们的统计往往是根据某某民间音乐集成或某个调查记录或自身有限的采风所得，在不同形态类别的统计中，以量大的形态为代表。殊不知，入选集成或记录的某曲牌资料或有限的采风，只能说明其具有一方面的代表性而无法说明它在整个民族（民系）音乐中真实的比重。如果把它当成某个民族民间音乐的全貌进行比例统计，得出的结论就难以让人信服。但如果我们不是以数量为据，而是把资料所展现的各种型态类别放在平等的地位，它们之间的相互关系、它们的共同点、它们的整个基本框架就会逐渐凸显，这时，一个民族或民系的音乐才有了“确切”描述的可能。这里笔者提出的“确定”与“确切”概念，二者有所差异：“确定”明晰，有保守度；“确切”则应包含更大的认识空间，是一种更为客观、全面的概念。其实，为民族或地域所限定的民间音乐就是一个活着的、开放的、模糊的系统，它只是个“形”，倘若不加以宏观把握，对它作太确定描述反而不一定确切。

2. 音乐思维定势问题。对于民族民间音乐，我们常常以“训练有素”的思维定势，先入为主，作不尽符合实际的解释。

如音阶、对于民间大量存在的二声、三声、四声音阶，首先非要从理性思路上来断之为“不完全的五声音阶”。其实大家都明白，音乐是一种情感艺术，它首先是感性的，而理性归纳应是在其后。情感艺术的产生会受理性思维的制约但并非都为理性思维所预先约定。民歌中的二声、三声、四声并非一定依据三分损益法顺序产生。民间音乐中有的五声，也不全是宫、商、角、徵、羽，也有带中立音、变化音的五声乃至多声。有感而发，使得民间音乐的音阶常常因邻位游移而增减。不同民族不同地域的民系对音阶形式往往有不同的偏好与选择，用规范的五声音阶甚至十二音阶来衡量它似无助于说明问题。

如调式，如若依据研究对象出现的音阶声数、骨干音和主音的稳固程度

及其间的相互关系确定其调式甚至调式体系，对于特定民族或特定地域限制的民系的音乐有其合理性，而如果以此思维定势套用一切民族民间音乐，就不尽然了。在民间，旋律进行中的主音、骨干音常因为音程关系的改变而游移，其调式也就因此而产生不确定的多样化，这不仅在三声、四声民歌里常见，就是在“完全”的五声音阶乃至七声音阶的“成熟”的唱奏中，亦不乏其例。调式是曲调构成的要素之一，但并非确定不变的要素，它和其他要素一样，在曲调框架中具有相对的自由度。调式能体现民族、地区风格特点，但不是风格特点的决定因素或重要标识。即使同一调式，不同民族不同地区的民系的音乐风格绝不会一样；虽然不是一个调式，同一民族同一地区的民系的音乐风格却可能一样。

如一曲多词多歌种问题，以为这是民间音乐运用概括性的思维方法，为不同歌词创作一个统一的曲调；认为某歌种诸如摇篮曲有数百句唱词，而其创世史诗也“用摇篮曲的曲调配乐”，推断“摇篮曲所唱的范围是很广泛的”等等，其实这是本末倒置的。如果我们了解了“游移”是民间音乐的结构原则，我们就会知道用一个约定俗成的音调在不同场合因不同需要唱着各种各样的歌，是民间音乐中的一个极为普遍的客观存在。太多的“自作多情”、画蛇添足反而将理论与民间音乐的距离拉远，甚至可能越来越“不识庐山真面目”。

3. 进化论的因果关系问题。生物界的进化理论已为世人所接受，音乐进化论是否成为绝对真理尚无最后定论，因为诸如音乐起源于劳动问题也与艺术起源于劳动一样遭到日渐增多的人们的诘问；因为2400多年前的已拥有十二个半音的编钟且在一个钟的不同部位可以奏出三度关系的两个音的乐器制作实践也在提醒人们两千年中人类的音乐文明在某些方面是否有“不进则退”的嫌疑。当我们面对一个民族或民系的音乐时，歌种之间，乐类（如民歌与乐器）之间的产生先后问题也常困扰着我们——如果某民族的一个歌调在山间唱，在歌堂里也唱，在没有其他足够证据的情况下，一定要从音乐型态的简单到复杂去说明此歌调出自山间还是出自歌堂，那么我们是否可以用“游移”这一结构原则的“平常之心”去看待这些一时难以有

准确结论的问题呢？或者能以“游移”的结构原则对某些结论加以推敲呢？

4. 分类问题。民间音乐“游移”结构原则的认识对于我国占统治地位的传统音乐的五大类及民歌的三类分法应是个挑战。我国对于传统音乐的五分法，即歌曲、歌舞音乐、说唱音乐、戏曲和器乐“是几类体裁的总概念”，它对大规模认识和研究我国的传统音乐、对奠定我国民族音乐学科基础发挥了不可抹灭的作用，但是，在民族音乐学科获得了很大的发展的今天，当我们需要客观地将音乐作为民族（或民系）文化中的一个事象来加以认识时，这种一统的分类结果带给我们的有时是支离破碎甚至不可理喻。以畲族音乐为例，畲族没有我们概念中的“说唱音乐”，其创世史歌或故事歌主要是在“出行”交友时的异性中对唱，它没有“说”也没有伴奏，无论从音调或演唱场合、演唱目的上皆很难将它从情歌或畲族民歌中分离出来，可是为了让畲族在《中国民间曲艺集成》中不缺席，居然有人坚持无中生有；畲族的巫道音乐以唱、念为主，打击乐伴奏为辅，可由于无“类”可归，只能与所有的宗教音乐一样被归入五大类之一的《中国民间器乐曲集成》，可谓“实不符名”；再有，畲族劳动时不唱歌，畲族在山上只有遇到氏族外异性才唱歌，其山上唱的调子与在寮里唱的一样，要说差异主要体现在因居住地不同致音调上形成的或大或小的不同，而一定要用号子山歌小调来类分畲族民歌难免叫人无所适从。

一定的民族或一定区域限定的民系的音乐是有形的、完整的。因为不同的生活需要在不同场合下产生的音乐虽不尽相同，但它们之间经常你中有我我中有你、盘根错节互为关联，因为他们共同表达的是这个地域性极强的民族或民系所特有的心声及由此心声所焕发出来的特有的风格色彩。“游移”应是飞翔其中的精灵，它既是构筑框架的守护神，又是模糊发散的使者。这种框架及其辐射的灵光才是民族音乐构造的实质。

（原载《音乐研究》，2004年第4期。本文略有修改）

文化地理学视野中的中国音乐家研究

蔡际洲

一、序　言

长期以来，有关音乐家的研究似乎是音乐史学界的“专利”。其实，民族音乐学界也可将研究对象扩展到这一领域。所不同的是，可取“文化地理学”（cultural geography）的视角——即音乐家的地理空间分布规律和特点，及其与特定地理环境（含自然的和人文的）的关系。遗憾的是，不仅这一领域迄今较少有人涉足，而且在我们的相关文献中基本上还是以作品（或曰音乐本体）为中心的研究。[1][2][3]诚然，音乐作品的地理空间分布情况和传播流变规律，固然是民族音乐学研究中必要而且也是重要的一个环节；但其与各种地理环境的关系，说到底，还是创造作品的主体——人——与地理环境的关系问题。诚如郭乃安先生在《音乐学，请把目光投向人》[4]中所指出的，唯有对人的研究，方能在“作品”与“背景”之间建立起有机的联系。对此，笔者也曾在一篇文章中提及音乐家的地理分布，是中国音乐的文化地理学研究中尚待解决的问题之一。[2]

作者简介：蔡际洲（1952—），男。

在本文中，笔者参考文化地理学界的新成果和研究方法，[5][6]拟将目光投向这一鲜有人涉足的领域。本文将以《中国音乐词典》[7]和《中国音乐词典·续编》[8]中不同历史时期的723位（除去籍贯不详者49人，实为674人）中国音乐家为对象，并以其籍贯为依据①，对其地理分布状况作一鸟瞰式的系统梳理。试图从这一新的研究视角为中国音乐的文化地理学研究作一点基础工作，提出一些本学科值得研究和思考的新问题。比如，中国音乐家在地理空间的分布上有何特点？这种分布特点在不同历史时期又有何种不同的变化？还有，在近现代音乐家的不同专业中，各类专业人才的地理分布又体现出何种地域性文化特征等等。

二、古代音乐家的地理分布

据《中国音乐词典》（含续编）中的记载，古代音乐家的活动年代一般在19世纪中叶以前，计有178人，其中籍贯不详者36人。因此，可进入

① 人才的籍贯作为其地理分布研究的依据是否妥当，是一值得思考的问题。因为某人的籍贯与他的成长环境有时并无必然联系，只是目前音乐学界对此问题尚无人讨论。当然，在人文地理学界则有人持不同看法：一种意见认为，应以按人才的“出生地和生长地”来处理更符合实际，或应“将与人才有关的种种因素叠加统计、综合分析”（见葛剑雄《历史人才分布研究中值得注意的三个问题》，载缪进鸿主编《中国东南地区人才问题国际研讨会论文集》，杭州：浙江大学出版社，1993。转引自沈登苗：《20世纪的中国历史社会文化地理研究之我见》，载http://www.guoxue.com/economics / 2004—1—19 / 2004-7-10.）。另一种意见则认为，籍贯是研究人才地理的基础，其依据是家族文化的传承具有深远影响；而且在1980年代的计量研究中，家庭对人才成长的权重高达40%（详参胡兆量、王恩涌、韩茂莉《中国人才地理特征》，载《经济地理》，1998年第1期，第8—14页）。笔者以为，若从理论上讲，第一种意见是科学而合理的，且在实际操作中进行个案研究也是可行的；然而，作为全国性的“人才地理”研究并非易事。不仅在人文地理学界目前尚无人开此先河，而且在音乐学界更是无从谈起。对音乐家的地理分布而言，在《中国音乐词典》（含续编）中收集的人才数量还是以“传统音乐家”为主体，“新音乐家”毕竟是少数。即使在这少数“新音乐家”中，其成长环境也不可不打上深深的“籍贯—家族”的印记（详参本文图五和表四）。因此，少数人才的籍贯差异，并不影响从总体上观察中国音乐家的地理分布状况。

笔者研究视野的古代音乐家实为142人。据收集的材料显示，不同历史时期的音乐家人数，依据其籍贯的不同也体现为不同的分布特征。即，在宋元以前，古代音乐家大多分布在北方（大体以秦岭－淮河为南北分界线）；宋元以后则正好相反，南方音乐家后来居上，占据中国音乐家的大多数。这一现象表明，中国古代音乐家的地理分布，与中国历史上文化中心的转移规律大体一致：也可大体分为“中原文化轴心时代”和“江浙‘人文渊薮’时代”。[6]所谓“中原文化轴心时代”，一般是指由先秦至北宋这一历史时期。由于此时的政治、经济中心一直在北方，因而文化中心也基本上在黄河流域。自然，历史文献上记载的历代宫廷音乐家和各类名士等等，也就大多皆出于此地。“江浙‘人文渊薮’时代”则指，自“公元1126—1127年的‘靖康之难’及其引发的宋室南迁，标志着‘江浙人文渊薮时代’的开始。”[6](p149)其基本标志是，尽管在其后的800余年中政治中心依然在北方，但文化中心却始终稳定在经济发达的江南一带。笔者姑且依据《中国音乐词典》（含续编）上的历史分期，将古代音乐家分为“先秦至隋唐时期”和“宋元至明清”两大类别，再来考察不同历史时期音乐家人数的地理分布状况。

先秦至隋唐时期，音乐家共计60人（除籍贯不详者外）。以下是这一时期音乐家人数的地理分布图①：

---

① 这里的“地理分布图”是指古代音乐家的地理分布在今天的各“省市自治区”中的情况。今天的各“省市自治区”也是基本上以《中国音乐词典》（含续编）中的记载为准，并没有完全参照目前有些已经变动的行政区划。如本文中的四川省、广东省，实质上还分别包括重庆市和海南省。下同。此外，由于古代音乐家的籍贯（特别是先秦时期的音乐家）在《中国音乐词典》（含续编）中的记载较为模糊，因而给笔者借鉴地理学中的“地图方法”（cartographic method）带来一定困难（因为在地图上必须将代表一个音乐家的符号“●”具体到县、市一级，方能较为准确地标示出音乐家分布的地理特点）。考虑到这些古代音乐家多为宫廷音乐家，诸如师延（商宫廷乐师）、师涓（春秋时卫灵公的宫廷乐师）、苌弘（周朝大夫，音乐理论家）、师旷（春秋后期晋国宫廷乐师）等，因此笔者姑且分别将其籍贯定为所在国的都城，以作进一步研究之参考。即，师延的籍贯为今河南商丘县南，师涓的为今河南濮阳西南，苌弘的为今河南洛阳，师旷的为今山西闻喜西南、翼城东。如此等等。

图一　先秦至隋唐音乐家地理分布图

表一　先秦至隋唐音乐家南北分布一览表

区域	北方				南方	
各省市人数	河南	22	山西	2	江苏	2
	山东	10	新疆	1	湖北	1
	陕西	8	青海	1	江西	1
	河北	7	甘肃	1		
	安徽	4				
合计	56人				4人	
比例	93%				7%	

从图一中可看出这一时期音乐家的地理分布特点：其一，分布地区较少，仅为今天的河南、山东、陕西、河北、安徽、山西等12个省市；其二，从全国范围来看，音乐人才更多的集中在“渭河—黄河中下游”这一轴线

上，其中尤以陕西西安、河南洛阳和山东淄博等地为最；其三，若以省份而论，位于中原腹地的河南名列第一；其四，此时的南方音乐家人数极少，仅占总数的7%。由此也可说明，黄河流域在当时不仅是中国的政治、经济、文化中心，同时也是孕育中国音乐人才的摇篮。各地具体人数分布情况详见表一。

宋元至明清时期，除籍贯不详者外，音乐家共计82人。分布地区由原来的12个省区增加至18个，人才更多地集中在南方。具体情况如下图所示：

图二　宋元至明清音乐家地理分布图



从图二中可得知，自宋元后中国的音乐文化中心已开始转移到长江流域。此前北方音乐人才最为集中的豫、鲁、陕、冀等省，至宋元以后人数急剧下降；而南方的江浙二省则已成为音乐人才的集中地。这一时期音乐家的

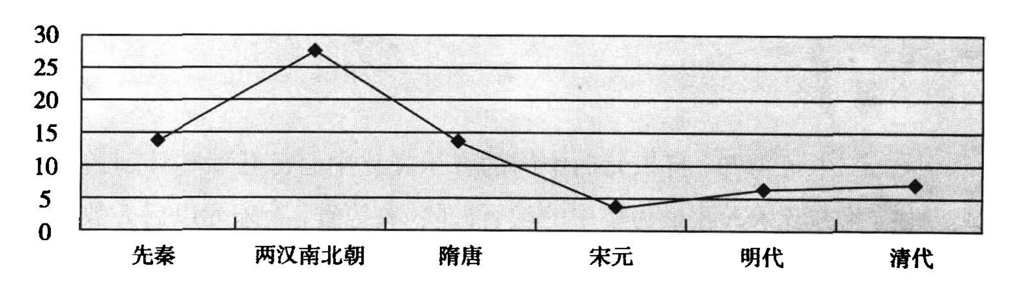
南北分布情况一如下表所示：

表二　宋元至明清音乐家南北分布一览表

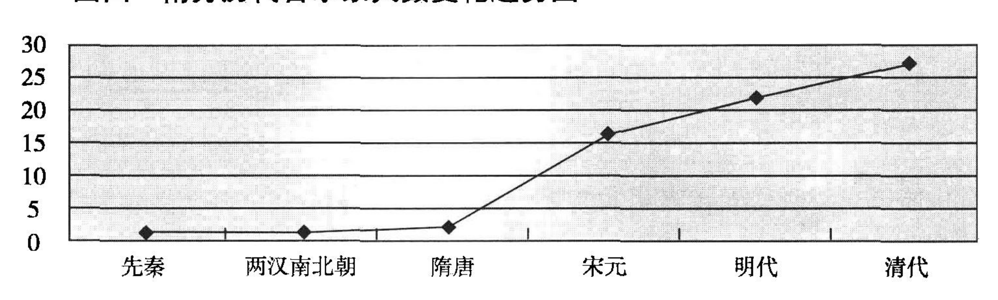
区　域	北　方				南　方			
各省市人数	北京	4	天津	1	浙江	21	上海	2
	山东	4			江苏	20	广西	1
	河南	3			安徽	9	广东	1
	山西	2			福建	4	四川	1
	河北	1			江西	4	西藏	1
	新疆	1			湖北	2		
合　计	16人				66人			
比　例	20%				80%			

宋元以后，北方音乐家的人数比例由93%降至20%，南方则由7%上升至80%。南北音乐人才的减少与增加，恰以宋元为界。各历史时期的具体人数为：先秦，北方14人，南方1人；两汉南北朝，北方28人，南方1人；隋唐，北方14人，南方2人；宋元，北方4人，南方16人；明代，北方6人，南方22人；清代，北方7人，南方27人。若以各历史时期的具体人数为参照，还可清晰地看出中国音乐家上起先秦下至明清的人数变化趋势。如图三和图四（纵坐标为人数，横坐标为朝代）：

图三　北方历代音乐家人数变化趋势图



图四 南方历代音乐家人数变化趋势图



三、近现代音乐家的地理分布

近现代音乐家大多出生于19世纪中叶至20世纪上半叶。收入《中国音乐词典》(含续编)的共有545人,除籍贯不详者13人外,实为532人。该类音乐家分布的地理区域比古代音乐家更广,涉及28个省市自治区。从总体情况来看,分布格局基本上承袭了宋元以来的文化传统,江浙二省特别是江苏的人数遥遥领先。尽管近现代以来中国的政治中心依然在北方(这也使得该类音乐家人数在京津冀地区有所集中,同时也显示出政治中心对文化中心的某种影响),但由于自宋元以来奠定的经济、文化基础,致使南方依然是中国音乐家分布的重心(如表三所示)。从表三中可以看出,近现代音乐家的主体依然集中在江南一带。如苏浙沪三地的人数为165人,约占全国总数的31%,南方的50%。

以下,我们再将近现代音乐家按不同专业进行粗略的分类,然后来进一步考察各专业音乐家的地理分布情况。参考《中国音乐词典》(含续编)上的专业分类,这里特将专业相近的归为一大类,可分为如下三类:[①]

① 音乐家的专业问题较为复杂,有些人士的专业"头衔"较为单一,但有些却较多。如有的冠以"作曲家、演奏家、音乐教育家",有的还被称为"音乐评论家、音乐活动家、作曲家"和"歌唱家、音乐教育家"等等。这里对凡有两个以上"头衔"的,均以其第一个为准。同时,被称作"音乐评论家"、"音乐编辑出版家"、"音乐活动家"、"音乐理论家"等等的,均归为"音乐学家"。

（一）音乐学家、作曲家、音乐教育家

这类音乐家属“劳心者”，有以脑力劳动为主的共同特点，故此归为一类。分布地区涉及24个省市自治区，总人数139人（除了不详者外，下同）。各地人数的地理分布情况见图五。

表三　近现代音乐家南北分布一览表

区　域	北　方				南　方			
各省市人数统计	北　京	47	新　疆	8	江　苏	90	福　建	14
	河　北	46	内　蒙	6	浙　江	47	云　南	8
	山　东	22	吉　林	4	广　东	42	江　西	7
	河　南	17	甘　肃	2	四　川	36	广　西	6
	山　西	13	黑龙江	2	上　海	28	台　湾	4
	天　津	13			湖　北	16	贵　州	3
	辽　宁	10			湖　南	16	西　藏	2
	陕　西	9			安　徽	14		
合　计	199人				333人			
比　例	37%				63%			

图五　音乐学家、作曲家、音乐教育家地理分布图



图五显示，“长三角”和“珠三角”是音乐学家、作曲家和音乐教育家分布最为密集的地区。其中苏浙沪三地更是产生该类音乐家的摇篮，计有57人，占全国总人数之比例高达41%，占南方总人数的52%。江苏省人数位居第一，共有29人，竟与北方诸省人数相等。主要分布在常州、无锡、南京、武进等地，尤其以太湖周边地区的人数最多。如著名音乐学家、音乐教育家杨荫浏（无锡人）、赵元任（常州人）、钱仁康（无锡人）、吴伯超（武进人）、许勇三（无锡人）、叶栋（吴县人）；著名作曲家丁善德（昆山人）、舒模（南京人）、张肖虎（常州人）、陆华伯（武进人）、孟波（常州人）、瞿维（常州人）、王莘（无锡人）、周文中（常州人）、吴祖强（武进人）等等。由于“长三角”、“珠三角”这两个中心的辐射作用，与此毗邻的湖南、安徽、福建、江西等省，该类音乐家人数也分布较多。

表四　音乐学家、作曲家、音乐教育家南北分布一览表

区　域	北　方				南　方			
各省市人数统计	河　北	6	山　西	2	江　苏	29	福　建	4
	河　南	5	陕　西	1	广　东	17	江　西	4
	北　京	3	新　疆	1	浙　江	16	湖　北	2
	山　东	3	内　蒙	1	上　海	12	广　西	2
	辽　宁	3			四　川	11	台　湾	2
	吉　林	2			湖　南	5	云　南	1
	天　津	2			安　徽	5		
合　计	29人				110人			
比　例	21%				79%			

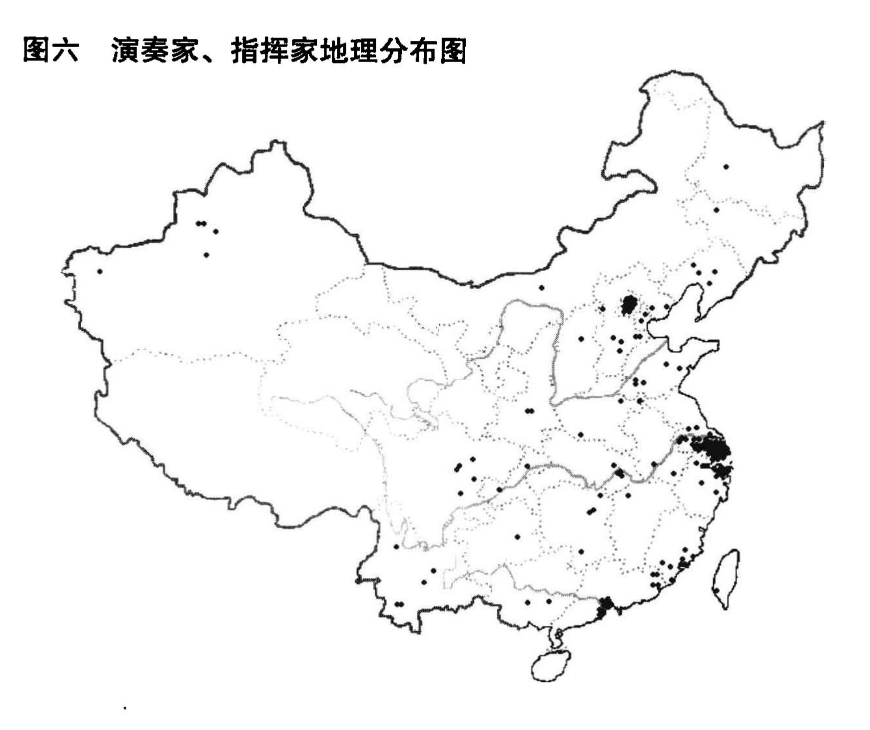
这类音乐家即通常所说的经过了五四新文化运动洗礼的“新音乐家”，不可不受到西方音乐文化的影响，其成长环境亦必然与一定的自然地理条件紧密相关。因此，沿海地区的各省市如苏、浙、沪、粤、闽、鲁、辽、桂、冀、津、台等地的音乐家在地理分布上形成一个“新月形”文化带。这些省市共计96人，占全国总人数比例高达69%。此外，位于长江上游的四川也不可

忽视。虽然不属沿海省份，但人数却位居全国第五，仅次于苏、粤、浙、沪。其原因除了自然地理上的“黄金水道”，更便于新音乐文化的传播和该类音乐家的成长外，也与近现代史上重庆曾一度是抗战文化的中心有关。[9]

（二）演奏家、指挥家

演奏家与指挥家均属表演艺术家一类，其中还可细分为民族乐器演奏家（含各类戏曲曲艺品种中的鼓师、琴师、弦师等等）和西洋乐器演奏家。①指挥家中也有中西之分，不过除了秦鹏章、彭修文等外，其余大多为西洋乐队指挥家。演奏家与指挥家分布在26个省市自治区，总计144人。地理分布情况详见下图：

图六 演奏家、指挥家地理分布图



其中南方人数101人，北方人数43人，南北方比例分别为70%和30%。这一南北人数的比例与上述第一类音乐家的情况大体相似。

① 由于中国音乐的“综合性”特征，鼓师除了演奏之外，还兼有乐队的指挥功能。这里姑且称其为演奏家，是因为在本文中对该类音乐家尚未作更细的专业分类，是权宜的。

表五 演奏家、指挥家南北分布一览表

区 域	北 方				南 方			
各省市人数统计	北 京	11	陕 西	2	江 苏	27	湖 南	4
	河 北	8	山 西	1	浙 江	13	湖 北	4
	山 东	5	内 蒙	1	广 东	13	安 徽	3
	新 疆	5	吉 林	1	上 海	12	广 西	2
	辽 宁	4	黑龙江	1	福 建	8	江 西	1
	天 津	2			四 川	7	贵 州	1
	河 南	2			云 南	5	台 湾	1
合 计	43人				101人			
比 例	30%				70%			

如上表所示，苏浙沪三地依然是全国演奏家与指挥家分布最为集中的地区。三地计有52人，占全国总人数的36%，占南方总人数的51%。其中江苏省仍位居第一，特别是民族乐器演奏家人数更多，诸如著名京胡演奏家梅雨田（江苏泰州人）、徐兰沅（江苏苏州人）、著名二胡演奏家周少梅（江苏无锡人）、阿炳（江苏无锡人）、储师竹（江苏宜兴人）、陆修棠（江苏昆山人）、蒋风之（江苏宜兴人）、著名琵琶演奏家曹安和（江苏无锡人）、李廷松（江苏苏州人）、著名琴家管平湖（江苏苏州人）、吴景略（江苏常熟人）、张子谦（江苏扬州人）、徐立荪（江苏南通人）等。而浙江、上海二地则多西洋乐器演奏家，诸如著名钢琴家演奏家李翠贞（上海人）、朱工一（浙江余姚人）、吴乐懿（上海人）、周广仁（浙江宁波人）、傅聪（上海人）、洪腾（浙江慈溪人）、李名强（浙江镇海人）、著名小提琴演奏家陈又新（浙江吴兴人）、俞丽那（上海人）、著名大提琴演奏家张贞黻（浙江奉化人）、著名小号演奏家朱起东（浙江余姚人）等等。除此以外，北京及周边的天津、河北，“珠三角”、粤东和闽南一带，也是该类音乐家分布较为密集的地区。

（三）歌唱家、表演家

歌唱家一般是指由专业音乐院校培养出来的或受过西方声乐教育的声乐专业人士（如黄友葵、喻宜萱、林俊卿等）和部分民间歌唱家（如花儿歌唱

家朱仲禄、傣族歌手混依海罕等）；表演家则指戏曲曲艺艺人（如谭鑫培、刘宝全、蒋月泉等）。之所以将其归为一类，是因为他们除了均是表演艺术家以外，其艺术成就还与各自的生理条件——嗓音——有关。诚然，嗓音与歌唱家、表演家成长的地理环境（其中大致包括气候对人的生理条件的影响、方言特点对发声训练的影响和文化传统对歌唱艺术氛围的影响等等）有何关系还有待进一步研究；但至少，这一分类角度可作为我们认识该类音乐家与特定地理环境之关系的基础。歌唱家与表演家共计249人，分布在28个省市自治区（详见图七）。

从图七可看出，歌唱家与表演家的地理分布，形成南北两个人才中心：一是京津冀地区，人数为74人，占总数的30%；二是苏浙沪地区，计有56人，占22%。在这类音乐家中，人数的南北分布与以上的两个专业不尽相同。尽管江浙二省的排名仍居前列，且江苏省依然位居第一；但京、冀、鲁、豫、晋、津等省市的人数也不少，排位也较靠前。北方音乐家人数在这里以微弱的优势超过了南方（详见表六）。

图七　歌唱家、表演家地理分布图



表六　歌唱家、表演家南北分布一览表

区域	北方				南方			
各省市人数统计	北京	33	辽宁	3	江苏	34	云南	2
	河北	32	甘肃	2	浙江	18	福建	2
	山东	14	新疆	2	四川	18	西藏	2
	河南	10	吉林	1	广东	12	广西	2
	山西	10	黑龙江	1	湖北	10	江西	2
	天津	9			湖南	7	贵州	2
	陕西	6			安徽	6	台湾	1
	内蒙	4			上海	4		
合计	127人				122人			
比例	51%				49%			

在这一领域，京津冀地区异军突起并在全国领先，这是值得进一步研究的一个问题。目前看来，产生这一现象的原因大体为：第一，北京作为全国的政治中心，不可不对文化中心的形成产生一定影响。产生于北京、天津等地的京剧、京韵大鼓、天津时调等闻名全国的音乐品种和接受新音乐文化的地利之便，必然对当地歌唱、表演人才的培养起着重要作用。如著名京剧表演家陈德霖、龚云甫、金少山、程砚秋、马连良、裘盛戎、言菊朋；著名京韵大鼓表演家白凤鸣、孙书筠、良小楼；著名歌唱家杜矢甲、苏凤娟、温可铮、胡松华等均为北京人。第二，河北省作为京津二市的近邻，也必然受其影响。因而河北省籍的京剧、京韵大鼓等名家和歌唱家人数也较多。如著名京剧表演家尚小云（河北南宫人）、李少春（河北霸县人）；著名昆曲表演家白云生（河北安新人）、韩世昌（河北高阳人）、陶显庭（河北安新人）；著名京韵大鼓表演家刘宝全（河北深县人）、白云鹏（河北霸县）；著名歌唱家李波（河北曲阳人）、臧玉琰（河北黄骅人）、刘秉义（河北秦皇岛人）等等。第三，由

于历史的原因，我国北方方言长期以来作为“官话”而通行全国，北方方言对传播声乐作品和传统表演艺术有着更为优越的条件和不可忽视的重要作用。因此，北方特别是京津冀一带传统音乐品种表演家的知名度更高。

结　语

中国音乐家的地理分布，是值得音乐学界研究的一个新课题。据当代文化地理学的学术理念，其研究课题有五：即“文化区、文化扩散、文化生态学、文化综合作用（或文化整合）与文化景观。”[10]其中除了“文化景观”一般是指有形文化外，其余的均与音乐事项有关。而本文的粗浅探索，仅系上述课题中“文化区”研究的一点基础工作而已。诚然，这一方面的工作还可深入。至少，各历史时期的音乐家和各专业领域的音乐家的分布状况，还可作进一步的细分、进一步的探究；尤其是音乐家的成长与特定地理环境（含自然与人文）的关系更是值得我们深入思考的课题。

作为“人地关系”中的“人才地理”研究，在人文地理学界可谓是个热门话题。[11]音乐学界若能在此领域深入下去，自然会有不少需要我们去探索的未知世界。同时，这种研究的开展，不仅会与音乐本体的地理分布格局和不同空间的传播演变规律的研究相互作用，而且还将对区域音乐文化的研究、音乐人才的培养和发展产生重要影响。

参考文献

[1] 沈洽：《民族音乐学10年》，载《中国音乐年鉴》1990年卷，第338—355页.

[2] 蔡际洲：《关于中国传统音乐文化地理学研究的思考》，载《交响》，1999年第4期，第13—17页.

[3] 王耀华：《中国传统音乐文化区划研究综述》，载《音乐研究》，2003年第4期，第64—70页.

[4]郭乃安:《音乐学,请把目光投向人》,载《中国音乐学》,1991年第2期,第16—21页.
[5]陈正祥:《中国文化地理》,三联书店香港分店,1983.
[6]王会昌:《中国文化地理》,华中师范大学出版社,1992.
[7]中国艺术研究院音乐研究所:《中国音乐词典》,人民音乐出版社,1984.
[8]中国艺术研究院音乐研究所:《中国音乐词典·续编》,人民音乐出版社,1992.
[9]朱翔:《中国人才时期与人才地理研究》,载《人文地理》,2001年第5期,第11—15页.
[10]王恩涌:《文化地理学导论——人·地·文化》,高等教育出版社,1989,第9页.
[11]沈登苗:《20世纪的中国历史社会文化地理研究之我见》,http://www.guoxue.com/economics / 2004—1—19 / 2004—7—10.

(原载《中国音乐学》,2005年第2期)

山西梆子腔的早期形态及发展

韩　军

梆子腔大致形成于明末清初，一种主要的观点认为梆子腔形成于包括山西南部的晋、陕、豫三角地带，形成后向各地流传。梆子戏在山西省境内是由南向北流传，留在山西南部是“蒲州梆子”（现多称“蒲剧”），向北流传后形成了两个剧种，即现在流行于山西中、北部的“中路梆子”（现多称“晋剧”）和“北路梆子”。蒲州梆子、北路梆子、中路梆子是同脉，尤其中路梆子和北路梆子的关系更为亲近，可以说中路梆子唱腔是北路梆子的新腔。至今，虽然北路梆子与中路梆子仍活动在同一地域，但北路梆子远不如中路梆子发达。扎根于晋东南的称为“上党梆子”，上党梆子与蒲州梆子及其同脉的中路和北路梆子的历史关系尚无确定。

一、山西梆子腔的“板腔体”体式是学习借鉴的结果

对于梆子腔的特点，当代戏曲音乐学者都有总结，尽管总结的角度不同，但有两点是共同的，一是梆子腔演唱时都“以梆击节”，二是梆子腔唱

作者简介：韩军（1952—），男。

腔都是"板腔体"。从戏曲声腔发展的历史看，梆子腔唱腔的"板腔体"体式是学习借鉴的结果。

梆子腔普遍被认为形成于明末清初，最早见诸于文字记载的是清人朱维鱼于乾隆四十二年（1777）取道山西回京，据沿途所见而著的《河汾旅话》中。《河汾旅话》中记："村社演戏剧曰梆子腔，词极鄙俚，事多诬捏，盛行于山陕"。根据记载看，其时"盛行于山陕"的梆子腔多在"村社"中活动，还不是当时的主要戏曲形式，并受到当时文人的鄙视。当时在山西地域流行的戏曲形式主要是昆曲（也称"苏腔"）。这个历史事实除有孔尚任于康熙四十七年（1708）应邀来临汾纂修《平阳府志》时根据所见撰写的"西昆词"两首外，蒲县柏山东岳庙清乾隆十七年（1752）《昭兹来许》碑和四十二年（1777）《用垂永久》碑中也有记载。《昭兹来许》碑中记："土人每岁于季春二十八日献乐报赛，至期必聘平郡苏腔，以昭诚敬……"《用垂永久》碑记："东神山纠首老先生等十四位，因土戏亵神，谋献苏腔……"以上记载反映了昆曲是当时流行的重要剧种，在百姓社会生活中起着重要的作用。这种状况在山西中部直到道光年间才得到扭转。在写于道光五年（1825）刻于八年（1828）的反映汾阳演武村各个时节及婚丧嫁娶之礼俗的石碑上，给我们提供了当时的情况："逢献戏之年，先人旧规以高腔空曲[①]为定。嗣因近年均无奈，方献梆腔。"（汾阳市民俗学会：2002）以上材料都表明，梆子腔是在民间逐步发展壮大，到清中叶以后才逐渐兴盛起来的。

元代，山西的主要戏曲形式元杂剧是演唱曲牌的。从洪洞县广胜寺"大行散乐忠都秀在此坐场"壁画上看，当时的演出时已是用"板"来节腔了。元杂剧之后是昆曲，从以上蒲县柏山东岳庙《昭兹来许》碑、《用垂永久》碑和汾阳演武村的"礼俗碑"上的记载看，昆曲（苏腔）是梆子腔兴盛之前省内主要的戏曲形式。

16世纪的明代嘉靖、隆庆年间昆曲兴起，由"南曲"发展而成，形成初期"只行于吴中"，经魏良辅改革后向各处蔓延，逐渐成为"四方歌者皆宗

---

① 山西方言"昆"、"空"不分。

吴门”的影响很大的剧种。昆曲大致于明末清初进入山西，入晋后很快就“山西化”了。孔尚任在《西昆词》中有形象的描述：“太行西北尽边声。亦有昆山乐部名。扮作吴儿歌水调，申衙白相不分明。”（郭士星：2002）泛了晋味的昆腔不但很快被山西人接受，并且成为山西人可以用来敬神的重要戏曲形式。

山西的梆子戏在发展过程中都有与昆曲同演的阶段。蒲州梆子在清乾隆时就是“诸腔杂陈”，上党梆子从一开始就与昆曲同班，直到20世纪50年代时还与昆曲同演。在过去传统的各路梆子戏班中都有用昆曲演唱的剧目，到20世纪末，各路梆子中还有演员能演唱昆曲的唱段。（《中国戏曲音乐集成·山西卷》1997）由于昆曲曾是省内主要的、可以敬神的“正统”的艺术形式，被认为是“词多鄙俚、事多诬捏”的梆子腔在成长过程中向昆曲学习以提高自身的艺术水平。学习的结果是：梆子腔吸收了昆曲“以板击节”和“以板眼节腔”的方式，形成了有自身特色的板、梆共用以节腔的“板腔体”唱腔体式。

二、山西梆子腔早期的唱腔体式是“梆腔体”

当代戏曲学者（何为1985；余从1990；常静1991；武俊达1999）总结梆子腔的另一个重要特点是“以梆击节”，这也是“梆子腔”称谓之根据。在全国的戏曲中，很少有像“梆子腔”这样以一件乐器，尤其是一件打击乐器命名的声腔或剧种。但实际情况是，在山西的几个梆子剧种中，近现代以来掌握节拍的主要击节乐器却是“鼓、板”，虽然在演唱时仍使用梆子，是“梆、板合用”的形式，但在掌握唱腔速度和板眼节拍方面主要是以板鼓为主，即“以板为板”的。

由此我们看到，现在梆子戏与昆曲的唱腔都是“以板眼节腔”和“以板为板”的方式，它们所不同的只是词格和用腔的方式不同。昆曲是用“以板眼节腔”的节拍方式演唱长短句的、多句的“曲牌”，梆子是用“以板眼节腔”的节拍方式演唱上下句的唱词；昆曲的曲牌各有曲调，梆子的上下句是一

个基本曲调的“变奏”。

梆子腔现在的“以板眼节腔”的形式是向昆腔学习借鉴过来的，那么梆子腔唱腔在“板腔体”体式形成之前，一定有一种属于自己的唱腔形态。关于梆子腔唱腔早期的形态，尽管能见到的材料不多，但清人李调元的描述却为我们认识梆子腔早期形态提供了可参考的材料。李调元在他在成书于乾隆四十年（1775）左右的《剧话》中写到：“俗传钱氏缀白裘外集有秦腔，始于陕西，以梆为板，月琴应之，亦有紧慢，俗称梆子腔……又有吹腔，与秦腔相等，亦无节奏。”（《中国古典戏曲论著集成（八）》1959）此记载中对唱腔形态起码提供了三条重要信息：一是“以梆为板”，二是“亦有紧慢”，三是“亦无节奏”。“以梆为板”的“板”不仅仅告诉人们梆子腔的唱腔是有节拍的，又说明了击打节拍的乐器是梆子。“亦有紧慢”说的是速度，说明梆子击拍的速度是有快有慢的，也可以认为唱腔的速度也是有快有慢的。“亦无节奏”说的是唱腔，指的是唱腔没有节奏，是我们现在所说的“散唱”。这里好像出现了一点矛盾，既然梆子腔是“以梆为板”，是有节拍的，怎么又“亦无节奏”了呢？如果我们把伴奏的节拍和唱腔的散唱分开来看，再结合在一起想，就会清楚地发现，正是这两句看似矛盾的话告诉了我们梆子腔早期唱腔的特点的真实情况，即“在有快有慢的节拍中散唱”。如果把以上三点结合起来，就可以认定梆子腔唱腔早期的形态是：在用梆子击拍的有快有慢的节拍中的有快有慢的散唱。

李调元的记述是客观且符合当时梆子腔的实际表演。首先看“以梆为板”的“梆子”。梆子大多以枣木制成，其质地坚硬，声音清脆、响亮，以枣木作为击节乐器声音传得远，不仅在当时的露天野台演出时演员容易听到，就连台下观众也听得真切，尤其是演唱到剧中的事到紧处、情到激处时，梆子必突显其功能，震人心耳、催人亢奋，给人们留下深刻的印象，使人们对梆子有着特殊的、强烈的感受，起到了其他乐器起不到的作用。其次看“亦有紧慢”的速度。只有快慢速度变化的节拍比有着不同类型的板眼唱腔的节拍容易掌握，击梆不需要高难度的技巧，只是要根据戏剧情绪掌握好节拍和速度即可，并没有诸多框格拘泥，灵活自由。第三看“亦无节奏”的唱腔。

"散唱"是没有节拍规定的演唱，是根据人物情绪和现场气氛由演员即兴发挥的演唱，也是自由的，这也较有着严格规范的多种板眼形式的唱腔容易掌握。再者，有节拍的散唱能够产生出起码是四种形式的唱腔，即"慢打慢唱"、"慢打紧唱"、"紧打慢唱"和"紧打紧唱"，显然唱腔也是非常丰富的，能够满足戏曲表现的需要。

如果根据李调元所记录的梆子腔唱腔特点认定梆子腔唱腔的早期形态，就可以发现这些特点在上党梆子唱腔中至今还存在着。

上党梆子唱腔的基本板式主要有[慢板]、[二性]、[四六]（又称[流水]）、[介板]、[滚白]等，另有"大板"唱腔。其中，[慢板]是传统开戏前坐唱的、被称作"霸王鞭"的唱腔中的几句，一般不用在正戏的唱段中。20世纪60年代初，传统"霸王鞭"中的[慢板]才被应用到梆子戏的唱段中，但用的并不太多。其他如[二性]、[四六]（[流水]）、[介板]、[滚白]等板式是梆子戏中普遍应用的板式，唯"大板"是上党梆子中独有的非常有特色的重要的板式，也是所有现在梆子戏中唯一不以板击拍，只以梆子击拍的唱腔。

"大板"不是一个板式，而是一种"以梆击节、在有规则的均分律动的节拍中唱腔散唱"的类型，即"整打散唱"的类型。这种节拍、节奏类型根据梆子敲击的不同速度分为几种板式，艺人们称它们为[慢大板]、[中大板]、[快大板]，如果有更快的，就叫做[紧大板]。

[慢大板]梆子击拍的速度大致在每分钟60下左右，唱腔的速度通常也是较慢的，梆子击拍和演员演唱的关系一般可视为"慢打慢唱"。由于[慢大板]梆击和演唱的速度都很慢，所以当代人在记谱（简谱）时，有时把它记成四分之二拍。但这种记谱只能是特定的某人某个唱段的某一次的记谱，如果同一段唱腔让另外的演员演唱，或是同一演员再唱一遍，其节拍就会不一样了，因此，现在[慢大板]的记谱大多改为散记了。[中大板]每分钟梆击在100—120下左右，再快一点就是[快大板]，演唱速度[中大板]可以"慢打慢唱"或"慢打紧唱"，[快大板]可以是"紧打慢唱"或"紧打紧唱"。[紧大板]的梆击速度在每分钟200下左右，是极快的，以至于伴奏的拉弦乐器跟不上如此快的速度，所以只能在句间以抖弓应之。[紧大板]的

演唱速度有“紧打紧唱”和“紧打慢唱”。

“大板”类的唱腔是上党梆子的传统唱腔，虽然它只以梆子击节，唱腔只有散唱，但仅凭着不同的速度就能生出多种不同的板式、表现多种情绪。仅用“大板”完全能够完成一部戏的所有唱腔需要，现在仍可以知道用“大板”的节拍方式演出全出戏的剧目有《雁门关》、《曹家岭》等。[①]到目前为止，“大板”唱腔仍然是上党梆子中主要的、有代表性的唱腔。

根据“大板”唱腔伴奏“以梆击节”、速度“亦有紧慢”、唱腔“亦无节奏”的特点，可以认为——上党梆子中的“大板”类唱腔的结构形态就是梆子腔早期的唱腔结构形态。

上党梆子在历史的进程中，长期与昆曲同班、同台，但却各有各的剧目。它们以各自的唱腔体式演唱并保持着自己的特色，梆子是梆子，昆曲是昆曲，泾渭分明。上党梆子虽然也在吸收、借鉴，但它吸收和借鉴的是已经板腔化了的其他梆子戏的板式，而没有把昆曲中已经相当完善了的板式结构直接搬到自己的唱腔中来。因此，梆子腔传统的“整打散唱”的唱腔形态被保留了下来。直到现在，这种“整打散唱”的“大板”唱腔仍然是上党梆子中最常用、最富特色、最有代表性的主要唱腔形式。

“大板”唱腔如果可以被认为是一种唱腔体式的话，应该称其为“梆腔体”。“梆腔体”就是“在梆子的敲击下、在某一种均分律动节拍中的散唱”。

除了梆子腔的体式结构外，在《河汾旅话》中，还提到了梆子唱腔的旋律特点：“宛转其声高下往返如鸡唱耳”，并说明了“鸡唱”与“鸡鸣歌”的不同。“鸡鸣歌”是汉代宫廷卫士唱的歌曲，《乐府广题》曰：“有鸡鸣卫士，主鸡唱。”应劭曰：“楚歌者，鸡鸣歌也。”《乐府杂录》中除录有“鸡鸣歌”外还录有“鸡鸣曲”。([宋]郭茂倩：1979)而《河汾旅话》中的“鸡唱”指的是演唱特点和实际的音响效果。上党梆子的唱腔大跳很多，大多在六、七度以上，几乎每句都有，而且大跳后的唱腔必用假声发音，因此，上党梆子的唱腔每句都是真假声结合的演唱，加上大跳的幅度较大，造成了“宛转其声高

---

① 剧目由晋城市文化艺术学校郑玉平提供。

下往返”的“鸡鸣”的效果。这种效果实际上造成的却是一种慷慨激昂的气氛，这种效果和气氛也只有在现场聆听时才能真正地感受到。这种真假声结合演唱的效果和所造成的感受在蒲州梆子现在的唱腔中也有很明显的体现。

三、山西梆子腔的发展

虽然梆子腔的唱腔体式已经由早期的“梆腔体”演变成为现在的“板腔体”，但在它的板腔体的唱腔中，除上党梆子中还保留着“大板”类梆子腔早期的唱腔形态外，在其他梆子剧种中也还留存有一些梆腔体的痕迹。

在梆子腔的板腔体唱腔中有“有板”和“无板”（即“散板”）两种类型。有板的唱腔有“三眼板”（也称“一板三眼”）、“一眼板”（也称“一板一眼”）和“无眼板”（也称“有板无眼”）三种。其中“三眼板”和“一眼板”在所有的山西梆子剧种中都只有一种板式，唯“无眼板”的唱腔除在上党梆子中只有[流水]（又称[四六]）外，其他三路梆子都有两种或三种板式：蒲州梆子中有[紧二性]、[撩板]和[流水]，中路梆子中有[二性]和[流水]，北路梆子中有[二性]、[三性]和[流水]。各路梆子剧种无眼板类的板式较其他板类板式多，反映了梆子腔对无眼板的钟爱，也反映出梆子腔的唱腔特色，是传统的“梆腔体”音乐思维的继承和发展的结果。

不同的无眼板类板式是各路梆子自身发展形成的，各有各自的形式和用法。尽管四路梆子中“无眼板类”的板式较多，形式和用法也各不相同，但是，[流水]却是它们全部都有，并且形态和用法都相同的板式。[流水]是山西梆子戏唱腔中应用最多的基本板式，是既可整唱、又可散唱、以散唱为主的“整打散唱”的板式。整唱是在梆板的敲击下根据节拍演唱，而散唱是在梆板的敲击下不依节拍的散唱，一般称其为“紧打慢唱”。虽然[流水]现在既可整唱又可散唱，但在早期，[流水]很可能只是“有板散唱”的，在北路梆子的传统称谓中[流水]的整唱被称为[三性]，而散唱部分才被称为[流水]。[流水]又是变化最多的板式，它根据使用打击乐器的不同、演唱速度不同、起唱方式结束方式的不同和应用场合不同以及演唱情绪等多方面

的不同，有着多种的变化形式，在蒲州梆子中有“大流水”、“小流水”、“扯流水”、“站字句”、“顶本”等，中路梆子中除也有“大流水”、“小流水”外，还有“紧流水”、“慢流水”、“幺二三流水”等，北路梆子的除[三性]原本就有“二流水”的称谓外，还有“顶嘴三性·流水”、“流水幺二三”、“流水浪锤子”、“流水还魂”、“流水撩子”、“流水砸头”等。

传统梆子戏的内容多表现忠、孝、节、义的故事，人物行当以须生为主，唱腔历来被人们称为“慷慨激昂”。[清]焦循在评说包括梆子腔在内的“花部”时曾有“其音慷慨，血气为之动荡”的描述。梆子腔的这种风格在“整打散唱”时表现得淋漓尽致。当梆子戏的戏剧矛盾达到顶点、情绪到慷慨激昂或唱腔达到高潮时，一般都要用[流水]来表现。而每到此时，也惟有用[流水]才能过瘾，而且只有在[流水]的演唱时，梆子才能发挥出最大的作用，起到“板”所起不到的作用和效果：梆子急敲、演员紧唱，再加上音程“鸡鸣”似的大跳，形成一种激昂的气势，充分表现出梆子腔的风格特点。根据[流水]的形态、作用及功能。可以认为，[流水]的“整板散唱”的形式，正是“梆腔体”的遗存。

在板腔体唱腔中还留有梆腔体的遗存是必然的，也是符合事物发展规律的。在梆子腔发展的过程中我们也看到，尽管梆子腔的“板腔体”体式是向昆曲学习的结果，在“以板眼节腔”的方式上昆、梆也是相同的，但是梆子腔在学习借鉴的过程中并没有完全照搬昆曲的板眼格式，而是根据自身的需要仅是借鉴了昆曲的“以板眼节腔”和“以板击节”的方式为己所用，梆子腔在学习借鉴的过程中仍然走着自己的发展的道路。最突出的表现是在板眼的统一性、规范性和板眼的格式方面。

虽然梆子向昆曲学习了板眼结构的方式，但也仅仅是学习了昆曲的结构方式而已，梆子腔的“板腔体”还是属于自己的板腔体。在梆子腔的发展过程中，其板眼结构并没有完全照搬昆曲的板眼格式，而是根据自己的需要逐步完善的。虽然梆子腔经过了长时间的发展，但其“板腔体”的板式到现在也还没有完全统一，对于名称相同的一种板式，各剧种的结构并不相同，[二性]是最明显的例子。

［二性］板在山西四路梆子中都有，而且都是多用的基本板式之一，但几路梆子中“二性”的板眼类型却不一样，尤其蒲州梆子、中路梆子、北路梆子三个同脉的梆子中，［二性］的板眼结构也不同。在蒲州梆子和上党梆子中［二性］是一眼板结构，在中路梆子和北路梆子中是无眼板结构。中路梆子中［二性］在20世纪40年代初就是“有板无眼”（常苏民：1952），在20世纪50年代整理时被认为是“机动灵活、变化最多”可“记成四分之一或四分之二拍子”的板式。（张沛、郭少仙：1980）不仅在不同剧种之间结构不同，就是在一个剧种内，板式的结构也并不规范。在被认为是山西形成最早的蒲州梆子中，［二性］唱腔是一眼板类的板式，是最常用的板式之一，但到现在为止，［二性］仍不能完全按照一板一眼的规范节腔，几乎所有大段的［二性］唱腔的唱句中，总是要经常出现“单板”现象，否则唱腔就“过不去”。

另外，中路梆子的［夹板］属一眼板类板式，但在20世纪40年代也被认为是“紧三眼”的三眼板类的唱腔。前面说过，无眼板类的板式在各路梆子中有几种板式，这些板式都是根据各自的需要从自身的基本板式中派生出来、或是创造出来的。在这些同类的板式间，各剧种间也并没有统一的模式或规范。

梆子腔的板眼结构不规范、剧种间板式称谓不统一，正是说明了虽然梆子腔借鉴了昆曲的节拍方式，但它并没有死搬硬套业以成型的模式，而是根据自身的需要，在不失自己的风格和特点的基础上，学习借鉴成功的经验来充分表现自身的特色。也正是因为如此，梆子腔才建立起了一套具有自身特色的“板腔体”唱腔体式。

山西的梆子在境内是由南向北发展的，除上党梆子外，其他三路梆子成为剧种的顺序依现在的观点是蒲州梆子、北路梆子、中路梆子。从这几路梆子的唱腔中，依然能够看到梆子腔发展的轨迹，即越来越全面、越来越程式化。

在梆子唱腔中，除无眼板的板式比较多外，三眼板类的“慢板”在早期是不多用甚至是根本不用的。到了20世纪初［慢板］才被逐渐用于唱腔中，而上党梆子是在20世纪60年代才开始在唱腔中用上［慢板］。也就是说，直

到20世纪下半叶［慢板］才普遍成为梆子戏的基本板式。虽然［慢板］直到现在还不能自行起、落，还只是用在被称为“核心唱段”或大段唱腔的前面，在蒲州梆子中顶多唱两三句就要转走，但从有了［慢板］以后，梆子腔“板腔体”基本板式的种类才算齐全。

此外，板式的格式与唱腔的结构方面越来越程式化，各种板式的基本格式、词腔关系、字位、起落板形式及板式间的接转都形成了固定的模式。其唱腔结构也形成了较固定的模式。梆子戏唱腔在“梆腔体”阶段是由梆子击拍的速度和演唱的速度决定其结构的，发展过程中板式多了、节拍形式多了，表现情绪、情感的手段也多了，由此形成了较固定的唱腔程式。从速度和节拍方面看，形成了“散、慢、中、快、散”的模式，从板式应用的规模看，形成了“两头小、中间大”的唱段结构。另外，还有的剧种把常用的板式组合形成了一个具有程式化的套路，如中路梆子的［慢板］、［夹板］、［二性］三种板式在唱腔中经常连用，形成了一种模式，由此，凡这三种板式连用时被统称为“平板”。

梆子腔是山西主要和重要的声腔和剧种，自兴盛至今近三百年来始终受到广大山西及周边地域人民群众的喜爱。在发展过程中它所形成的“板腔体”的唱腔结构方式为我国戏曲的发展作出了巨大的贡献。在通讯全球化、媒体通天下，各种艺术形式“百花齐放”的今天，梆子戏也遇到了一些困难。面对目前的现状，梆子戏只有发扬不断学习、借鉴，不断改进自身以适应社会的优良传统，才能在新形势下有更新、更快、更大的发展。

参考文献

［1］常静：《论梆子腔》，人民音乐出版社，1991.
［2］常苏民：《山西梆子音乐》，新文艺出版社，1952.
［3］《汾州民俗》编辑委员会编：《汾州民俗·第3期》，汾阳市民俗学会主办，2002.
［4］［宋］郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979.

[5] 郭士星:《孔尚任咏晋诗评注》,山西人民出版社，2002.
[6] 何为:《戏曲音乐研究》,中国戏剧出版社，1985.
[7] 武俊达:《戏曲音乐概述》,文化艺术出版社，1999.
[8] 余从:《戏曲声腔剧种研究》,人民音乐出版社，1990.
[9] 张沛、郭少仙:《晋剧音乐》,山西人民出版社，1980.
[10]《中国古典戏曲论著集成（四）（五）（八）》编辑委员会编:《中国古典戏曲论著集成（四）》,中国戏剧出版社，1959.
[11]《中国戏曲音乐集成·山西卷》编辑委员会编:《中国戏曲音乐集成·山西卷》,中国ISBN中心，1997.

（原载《中国音乐学》，2007年第1期）

论民歌的基础结构——核腔

蒲亨强

引　　论

我国各地各民族民歌在音乐结构上都存在一个具有典型意义的“基础结构”。如：壮族“双声”歌的歌腔，往往只有两三个或三四个音。其原形被民间歌手称作“腔口”；湘鄂川黔边的土家族民歌的各种体裁、题材的音乐结构，都贯穿着La、Do、Re[①]这一核心歌腔；苗族民歌歌腔，大多以Do、Re、Mi、Sol音调结构为核心，民歌手称作“高山音”（川南、川东南、黔北一带）、“果林歌”（广西融水）或“韶萨”（湘西）；贵阳布依族土语民歌的传统曲调则以Mi、Re、Do、La为主腔并构成较固定的终止式；至于各地汉族民歌音乐结构中存在的“基础结构”则已为理论界称为“典型音调”、“典型乐汇”、“色彩乐汇”、“传统音调”，等等。以上种种称谓虽各有不同，但在实质上都具有一个共同点：这种“基础结构”是每首具体作品中音乐结构的核心部分；它是曲调群体中重复率最高的歌腔。正是由于“基础结构”这种内聚力，才形成了民歌音乐的类型化特征并由此显示出民歌的地方

作者简介：蒲亨强（1952—），男。

① 文中所注唱名，全用首调唱法。

色彩和民族风格。因而，“基础结构”的普遍存在这一观象，可以说反映了我国民歌音乐的一个具有共性的特点，值得加以研究。

为了昭示“基础结构”在民歌音乐结构中的实际地位，下面提出“核腔”这一概念来统一表示之，其内涵是：民歌音乐结构中，由三个左右的音构成的具有典型性的核心歌腔。“典型性”和“核心”这两个定语强调“核腔”必须有广泛的概括性且能反映一定地域、民族的音乐结构之本质。“核腔”这个概念作为一个最小的结构细胞与西洋音乐的“动机”有相似之处。它们的主要区别在于，“动机”必须有一个富于特征的节奏型，而“核腔”则是规范音组织关系而不太强调节奏型态，我们在各种各样的节拍或节奏型态中都可以感受到“核腔”的存在。
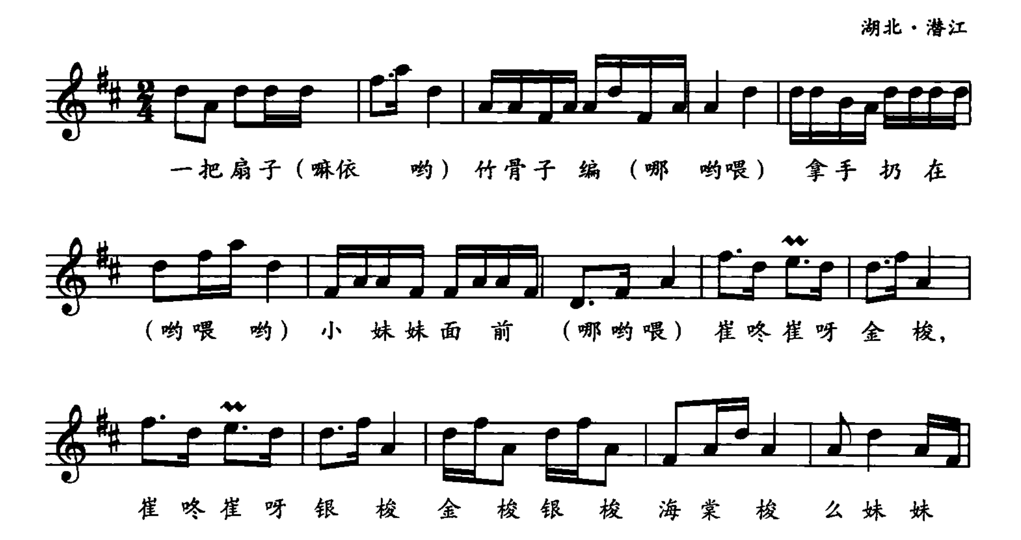
由于核腔的基础性特点，使它与音组织的若干范畴紧密相关。比如从色彩角度去审视，它往往是民歌地方色彩和民族风格最集中最纯正的体现者；又如从调式理论方面探究，可以说它是调式美学特征的具体表现，等等。总之，这些课题都值得在另外的题目下去仔细研究，本文只拟着重研究核腔在民歌结构方面的地位、功能及其与具体作品之间的逻辑关系。我们的指导思想是突破传统曲式分析的一些固有观念和框套，力图在更高的层次来分析、探究民歌的深层结构及其结构逻辑和功能。虽然这种分析有抽象的意义，但绝非玄妙的纯思辨，文中的观念和方法都是在对大量典型实例作了广泛归纳分析后而获得的。从核腔观念出发，曲式结构应有两个不同层次的分析法。一种是静态的、纯型态的表层分析法，此法导源于西方古典浪漫派时期的曲式观念和技术，它仅指出一首作品可以分成若干部分、段落并由这些结构体所组成。这种分析法显然难以适应和解释我国民歌结构的各种复杂型态，更难以把握结构之本质，它仅仅告诉了我们一个What（什么样）。另一种分析法是动态的、过程的深层分析法。这种分析法是从动态角度探究曲式的原动力及结构过程的内在逻辑，它能透视出结构的How（过程）和Why（原因），使我们踏进更多的未知领域，因而，它是一种较高层次的分析法。

下面分别阐述这两种分析法的理论与实践并论述核腔在其中的地位与功能。

一、核腔在音乐结构型态中的地位
——表层的核腔分析法
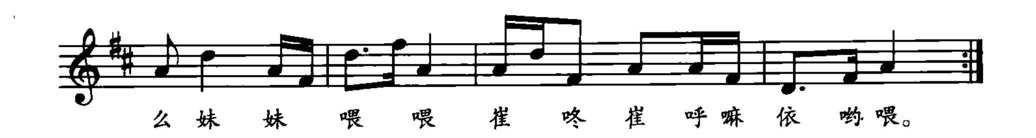
从静态角度来说，音乐“结构”是对音乐型态进行横的平面研究的结果，这里可将结构定义为：“音乐内部各组成分及其结合方式。”民歌的结构成分一般包括最小的乐汇、乐节、乐句到最大的乐段，大多以乐段为表现内容的完整结构单位，也常有“单一乐套”的结构，但大多是同一乐段的反复（或变化反复）构成，实质上仍属于乐段结构。作为基础结构体，核腔在民歌作品整体结构中通常处于乐汇或乐节的结构位置。我们认为，民歌结构并不是孤立的、并列的各组成分的简单叠加和重复，而是一个有机整体，其中结构的每一较大成分都与其前较小成分有着密切的血缘关系，最终可以简化归结到一个有机细胞——核腔。谱例1便是由单纯三音核腔Do、Mi、Sol构成乐汇，并有机变形为乐句、乐段之范例。①见下例：

谱例1　《崔咚崔》
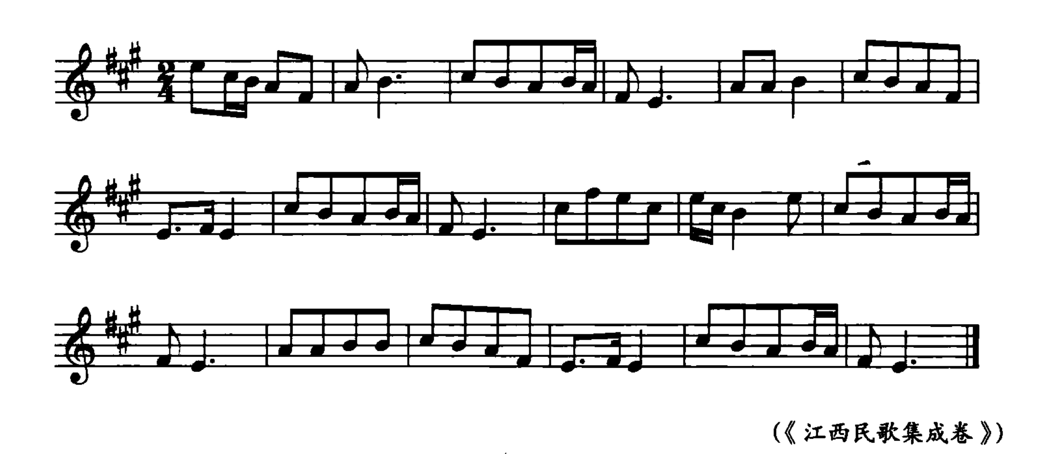


（《中国民歌》[一]）

① 本文主要探讨音乐形式，故谱例一律不抄歌词，但注明出处，以便查阅。



上例仅以单一核腔通过前后延伸音交换、增添附加音等变形手法而完成四句体乐段结构，编织出一条个性鲜明、精致完美的旋律，核腔在其中的核心地位和内聚力是很突出的。更多的民歌音乐是以核腔为基础结构，通过镶嵌、附加、转位、逆行等变形手法来丰富和完成整体结构。仅举下例，以见一斑。

谱例2 《绣花鞋》



（《江西民歌集成卷》）

上例按一般结构分析法是A、B、A^1、B图式的四句体，结构性质上是对应性的上下句。但是实际上此歌全曲每一腔节都是从核腔Re、Do、La、Sol引发出来而完成结构的，其中A和A^1的前一腔节分别采用转位的逆行和上五度移位变形，其余腔节则均用核腔原形行腔，结构材料很统一，核腔的色彩很明显。这个核腔亦是当地民歌中重复率最高的歌腔。

民歌中其他更简单和更复杂的结构整体如单句反复体、对应性、起承转合性和起平落性质的二句体、三句体、四句体、五句体及多句体等结构层次，

大都是以某个核腔为基础来完成音乐结构，即便很多民歌在展开过程中也引入一些新的音或歌腔，大多也带有装饰或附属的性质。

由上述可知，核腔是民歌结构中最基本的有机细胞，占有最核心的地位，它经常通过变形和发展来完成各种结构成分。当然，民歌曲式结构实际上是由音乐自身的运动规律和歌词格律的双重因素合成的，音乐的乐汇、腔节、乐句、乐段与歌词的词拍、词组、句式、段式特点有着对应生成的关联，因本文着重探讨音组织范畴，关于词体对音乐结构的制约影响方面暂且从略。

二、核腔在音乐结构逻辑中的功能——深层的核腔分析法

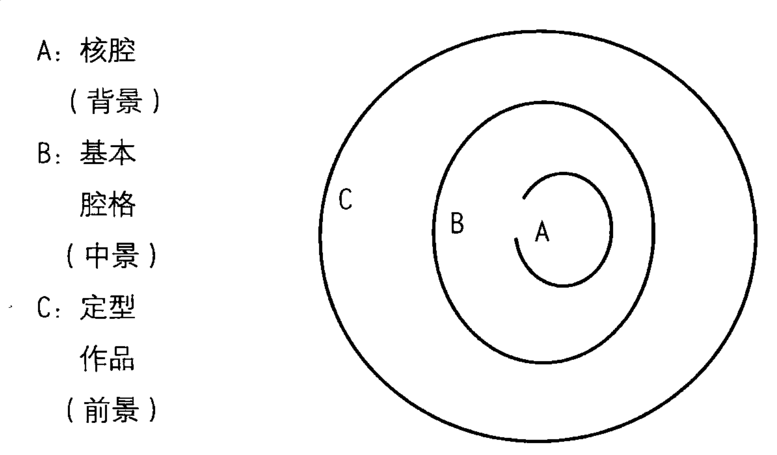
一位德国音乐学家在《作为过程的音乐形式》中正确指出："作为过程的形式和作为概括的布局的形式（更确切地说结构）乃是同一现象——于社会有益的（服务于表达方式的）音响联系的运动结构——的两个方面。"[③] 本章侧重从核腔构成具体"定型"作品这一"作为过程的形式"方面来探讨核腔在音乐结构中的特殊功能。音乐结构逻辑指民歌从核腔这个胚胎演进为定型作品的必然性和所遵循的原则。民歌一般是凭记忆而歌，不依照定型版本，看来似乎随机性很强，但实质上一地民歌的结构材料又很统一，风格很相似，说明冥冥之中存在着一种很严密的逻辑关系。在我看来，这种逻辑是：依照预存于脑的核腔而即兴发挥成曲。

显然，核腔是这个逻辑关系中的出发点，是音乐结构的内在依据，民众根据一个其所熟悉的核腔可以生成相对无限的具体定型作品。换言之，具体作品是通过潜在的背景（核腔）和中景（基本腔格）这一过程而引申并形成的。因此核腔最基本的功能是再生功能。

---

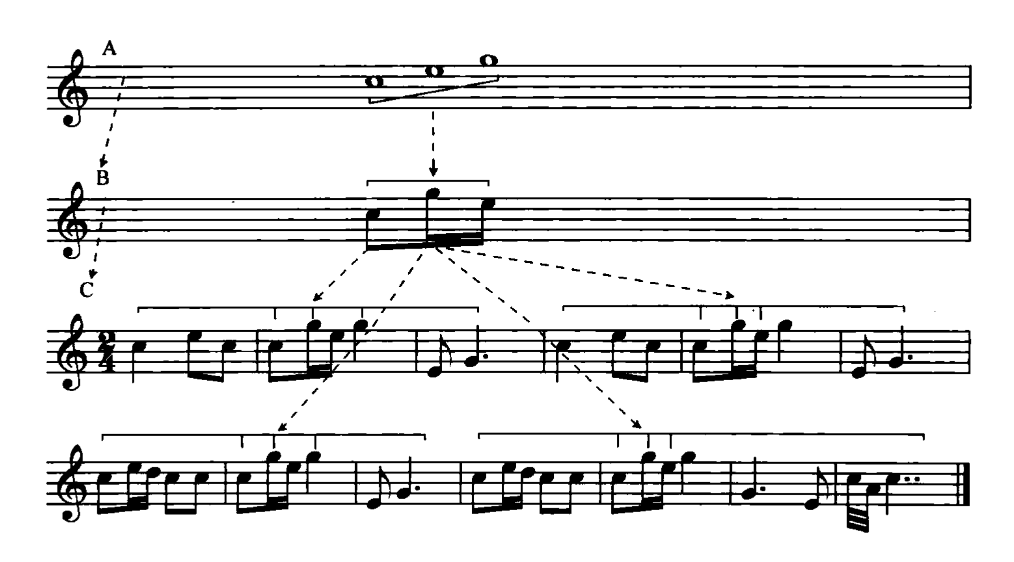
① 引自[捷克]伊拉内克:《音乐的语义学分析》，载《外国音乐参考资料》，1984年6期。

图一　显示了音乐结构过程的内在逻辑关系



上图示中，A表示最单纯最原始的音组织——核腔的抽象模式。B是A的具象形式，亦即核腔在适应各种不同情况时形成的一些基本腔格、乐汇模式，它是A向C演绎的中介层次。C是A演绎延伸的结果——若干具体作品。它的数量大大超过A、B，具有流动变异性、不稳定性和非派生性，同时也具有丰富的生动细节，但它们本质上仍是A的投射。A与B、C的内在关系，正如细胞与机体、幼芽与大树之间的关系。为了增加实感，兹举例来进一步说明。

谱例3



上图虚线箭头指明A、B、C之内在联系及核腔延伸过程，序列中的C是具体作品之一：黔东南苗族酒歌《大家喝酒真快乐》[①]。框线符号之内为作品的基本结构体，箭头所示为核腔具象型态。此歌共四个分句，实质上都是由核腔A引发出来的。现逐句简析其结构过程。第一句共三小节，核腔（具象的）占一拍时值处于第二小节首拍，它作为一个相对完整的乐思胚胎向前延伸两拍（相当一个根词的前缀）向后延伸三拍（当后缀）而完成一个结构体——乐句；第二句重复第一句：第三句的核腔和后缀仍原样重复第一句，前缀则作细微变奏：多发音两次，附加商音；第四句核腔和前缀则重复第三句，后缀再作轻微变奏并再多延伸一小节上行至宫音结束。显然，此歌的结构动力和内聚性是借助于核腔的不断再现及其延伸变形。据调查统计，这个核腔Do、Mi、Sol在黔东南苗族民歌中重复率最高。实际上到了C这一程序，已形成一个繁盛的曲调家族，核腔在每首具体作品中的样式和变形手法也常因曲因人而异，各有简繁不同，限于篇幅，仅举一例，但从中已能看到核腔在单个作品和群体结构中的基本结构过程和原则。

细究起来，核腔之所以有极强的再生功能，是因其本身具有稳定、派生、通用三大性能。

1. 稳定性指核腔在一定地域、民族中往往世代延续，型态很少变化。其原因在于核腔是当地人民从“周围环境获得的（用音乐表现出来的——笔者语）印象的凝结”[②]，它所独具的音响特征及其所蕴含的情调，是当地人群最熟悉的；同时更因为它与方言语音有着密切的对应生成关系，而“语言的变化通常是很慢的”[③]。因而核腔就成为一种具有普遍语义性的音乐模式，稳定性极强，历尽沧桑而保持不变。

从历时性角度分析，核腔的稳定性还表明其具有古老性；在民歌的共时系统中，核腔代表着最古老的底层结构。笔者曾对川鄂湘边的土家族民歌

---

① 引自黔东南自治州文化局编：《黔东南州民歌选》第一集，第94页。

② 引自[苏]聂斯齐耶夫：《论音乐的民族特点》。

③ 王力：《汉语史稿》，第2页。

作过全面考察，发现土家族民歌中那些最有民族性和原始性特征的土语民歌品种，如摆手歌、梯玛神歌、跳丧歌等，其音乐结构上大都是由单纯一个核腔La、Do、Re构成的。如湖北长阳县跳丧歌《请出一对歌师来》[①]，全歌连续旋宫五次，几乎用完d^1至d^2全部十二音列（仅缺一^{b}D音），似乎很有现代风格，但实质上却是以简单的核腔结构为基础，运用独特的移位行腔法造成的现象。

民歌手头脑里通常主要具有一个简单核腔的概念，主要具有旋律感而不是调性感。调性的丰富变换不过是核腔移位的产物。早在周代就已产生十二律吕和旋宫之说，[②]理论总结应在实践之后，故至迟在周代之前，民间当已有了创造、运用十二律吕和旋宫的实践。上例以核腔移位行腔构成十一律的事实表明了核腔的古老性和稳定性，同时还证明了从活的民间音乐实践中去窥探十二律生成途径、原因是一条可行的路子。认识到核腔的这种特性，对于探索民歌混合色彩区的原生性色彩，尤其还对于多民族杂居融合区域中少数民族民歌的民族性特征之辨析，都具有重要的现实意义。

2. 派生性核腔是构造新腔的基础，有极强的构腔能力。核腔可分为抽象的和具体的，在理论分析时它是抽象的模式，在活的结构形成过程中它是具体的、易变的，这时派生性是它的内在生命力，促使它从一个简单的幼芽成长为包含丰富细节的大树。在这过程中，核腔推动发展音乐结构的派生功能是无法估计的，其方式是极多样的。如每个核腔结构仅用音交换的方法，在框架内就可形成六种可能序列：

谱例4



在框架外运动则可再构成十多种可能的序列，这些序列形式通过：节

① 载《中国民歌集成湖北卷·初稿》油印本第Ⅵ册，第301页。

② 《礼记·礼运》："五声、六律、十二管，旋相为宫也。"

奏因素而活生生体现出来、再通过增音、镶嵌、装饰、移位、延伸等变形手法更可派生出若干新腔。由于核腔本身没有特定节奏型的制约，因而在派生过程中节奏因素非常自由，节拍节奏型态成为赋予音乐作品体裁特征的重要手段，“变奏”成为核腔发展的主要原则。这个特点是中西音乐在节奏规律和结构原则上的最重要区别特征之一，同时对我国民族音乐的整体型态和风貌产生着深刻影响。如我国民间器乐特别追求节奏的丰繁复杂细微的表现力；民歌中偏爱节奏的自由性和不对称性；戏曲音乐说唱音乐中板腔结构原则的高度发展（有同志认为戏曲音乐的两大体制实际可归为板腔体一类，因曲牌体和综合体本身也渗透着板腔体的精神）等等现象，都与核腔变形原则有着千丝万缕的渊源关系。上述种种派生手法，为民歌创腔提供了极为丰富的可供选择的结构材料。

3. 通用性核腔是一地群众中通用的歌腔，在民歌群体中重复率最高。不论唱者的年龄、性别、歌唱的时间、场合，也不论歌曲的内容、题材、体裁的差异，往往都习惯于用它来即兴创腔。如川黔边苗歌中的核腔Do（Re）、Mi、Sol结构就广泛通用于“婚礼歌”、“出灵歌”、“摇篮曲”、“播种歌”、“拉磨歌”、“绣花歌”、“山歌”、“情歌”等不同题材内容的品种中。又如鄂西南有两类很盛行的歌种“跳丧鼓”和“薅草锣鼓”，前者俗称“阴锣鼓”，是吊唁式歌种，后者俗称“阳锣鼓”，乃劳动歌曲，两者在体裁、题材、功用、歌唱时间、场合诸方面都截然不同，然而在以核腔为基调歌唱上并无二致。

综上所述，可见在动态结构过程中，有一些内在的规律和逻辑控制着核腔的运动和发展，从原生核腔可以转换出许多新的大同小异的结构单位和结构体。用深层的核腔分析法，可以透视出民歌结构所由形成的过程和逻辑，折射出民歌手创腔思维的轨迹，从而使我们认识到民歌结构的基本原则：核腔变形原则。和由此原则所形成的民歌音乐结构的规律性特征：音调结构的单纯性与节奏结构的复杂性之高度统一。在这样的基本原则和规律的制约下，民歌结构始终在模式与变化、传统与创新的矛盾运动中保持天然平衡，形成一些独有的结构特点，仔细研究这些特点，可以使我们对民族民间音乐的若干基本特征有更深刻的理解和认识。

余 论

从一定范围的民俗文化区或民族文化区的民歌群体中探寻其固有和特有的核腔，在哲学层次是归纳-抽象的方法论，在分析技术上可用简化还原法。奥地利音乐理论家申克（Heinrich Schenker）对此法作过长期研究，他的一些观念和方法论上的合理因素，可以批判地借鉴并运用到民族音乐单一作品和民歌群体结构的分析研究中来。具体可采用两种途径。

一种是先对一定区域民歌群体作普遍调研，并按其相似程度归纳为一个或几个基本曲调，然后再对基本曲调作简化分析，抽绎出它的核腔；另一途径是直接归纳分析原始性较浓的部分民歌群体，如生活音调、谣儿歌等三音列型态的民歌曲调，这些民歌的腔调大多与当地核腔关系紧密。可以使我们更迅速准确地抽象出核腔且能避免误差，后一途径对于例证的真实性和典型性程度要求特别高。总之，这两种途径可以综合运用，相互验证。通过这样分析所得到的核腔，由于是从广泛的实例中抽象出来的，它排除了偶然的因素和假象，具有"出于简单归于深奥"的特点，因而比个别的分析更典型，更能反映出一地民歌结构之本质，从而便于我们对各个文化圈的民歌群体结构进行宏观比较研究，进而准确认识全面把握我国民歌整体结构的本质和构成规律。试以湘西苗歌为例。湘西苗族最流行的十多个曲名不同的传统歌调，实际上按其相似性可归纳为两首基本曲调，再作深层结构的简化分析，便可抽绎出Sol、La、Re和Do、Re、Mi、Sol两个核腔，湘西苗歌群体实质上就正是从这两个核腔延伸而构成。

"工欲善其事，必先利其器。"我们的先哲，早就形象地指出了方法论的重要性。在当今的信息社会中，民族音乐学者应将方法论的选择、研究作为迫在眉睫的任务；既要继承总结传统的优秀方法，也要敏锐引进国外的、他学科的先进方法，更要在审时度势、综合分析的基点上创造适合国情的新方法，以不断推动我们事业的进程。新的方法、新的审视角度，可以拓宽我们的视野，帮助我们步入更多未知领域，解决更多实际问题。

（原载《中央音乐学院学报》，1987年第2期）

中国音乐文化发展主体性危机的思考

管建华

一、中西音乐关系的错位的反省

20世纪随着西方音乐文化的移入，许多学者接受并采纳了西方音乐史观的标准，如单音音乐进化到先进的复音音乐的历史观，将中国音乐按西方音乐史观定位到单音音乐阶段，由此，决定了中国音乐的历史必然将由西方来指导，一切音响及行为审美思维历史将由西方标准来评判。接受西方音乐史观的另一强大支柱是文化直线进化论，把文化中器物（技术）层面横移的观念（艺术）层面，由此，西方工业化技术发达国家的艺术音乐便是发展的先进标准，农业社会的音乐必然更换成西方工业社会的音乐，别人的过去是我们的今天，别人的今天是我们的明天，于是，中西音乐关系变成了古今关系或新旧关系，凡是西方的就是新的、今天的或现代的，凡是中国传统的就是旧的、昨天的或古代的，实际上，如果用当代音乐人类学的平等价值观念对中西音乐以相互观照的话，中国传统音乐对西方人来说也有许多是“新的”或“现代的”。如：中国传统音乐没用一个和弦连接和西方式的对位写法，其音乐风格音响变量方式、音色组合方式（如古琴、打击

作者简介：管建华（1953—），男。

乐）、不确定性操作等等，这些都是在西方和声体制资源竭尽之后，才恍然大悟到东方人的音响采样组织及思维方式的现代价值，它构成了根本不同于西方音乐的演进史观，中西方音乐有着互不包容的主流特质及形成的文化历史背景。

为何西方音乐史观能长期深入地影响到许多中国音乐家的音乐观了在此可简单列出四点。1.西方音乐理论“话语系统”在中国音乐教育及音乐文化中的接受与操作的权威性和主流地位，这种“话语系统”不仅包含具体音乐声学、创作、奏唱、理论各方面，更重要的是它代表一种整体的文化价值体系（如宗教、哲学、语言、艺术、美学等）。2.主体的中国音乐史观没能公平或平等地与西方音乐史观对话（比较），就被纳入了西方音乐进化史观（如单音至复音的历史时期划分）的理论框架内。3.音乐与文化割裂，因为音乐是音响的（“乐音运动的形式”），与文化无关，所以西方音乐形式是跨文化的最高形式。4.西方音乐是科学的。基本乐理、视唱练耳、和声学等都是科学的，无民族性可言。

中西音乐关系如果要想获得平等，从错位到回位，就必须清理上述四点。在此仅以当代学术背景略作阐述。1.不同音乐文化“话语系统”不能置换，甚至“音乐”概念的含义都是不同的，置换的结果是对本文化的理解产生歧义，并由此产生错误的操作，如对中国音乐所下“单声音乐”的定义，中国音乐是不科学的等等错误结论，以致中国乐制调律应转向西方十二平均律，中乐器的标准化，乐队编制符合和声表现体制化等。西方音乐“话语系统”的有限性不经过主体文化的检验比较，弄清其意义，本土音乐话语系统就很难保持独立意义，由此只能次属西方，不能维护主体的平等地位，失去自我发展的考虑。2.西方音乐史观是直线阶梯式进化的机械史观，这一史观在后现代时期已被解构。中国地区性音乐风格体系属于有机史观，也有其哲学宇宙观基础。各地区音乐风格的有机共存，不属于像西方古典，浪漫，印象，表现……直线式的，正如中国音乐不能形成像南派进化到北派的直线逻辑。3.音乐并非纯音响的，它是由文化界定的，如西方的纯音乐、噪音音乐、具体音乐、无声音乐等概念离开特定文化是不能

成立的，音乐的非音响层面如“语法”、语境、思维方法、美学、心理学、哲学等是具有深层结构意义的。4.音乐与科学既有相关但又有不同，如果从宇宙观来看，音乐、艺术、科学、哲学又具有统一性，从希腊毕达哥拉斯数的宇宙到近代科学牛顿力学的绝对时空的宇宙观的欧几里德几何特性笼罩了西方传统音乐，雕塑、绘画、建筑等艺术的时空特性，因此把西方的基本乐理、和声学体制概括为音乐的经典力学是很贴切的。正如爱因斯坦相对论对牛顿绝对时空观的解构与重构一样，20世纪西方音乐及其他艺术的时空观也出现了解构，如后现代主义文化研究学者D.贝尔所指出了西方音乐，艺术的理性宇宙观的破裂与解构，西方科学家、哲学家、艺术家、音乐家都开始注意到中国（东方）宇宙观的合理性。英国科学家李约瑟认为：“中国人民的思想和哲学传统在许多方面都比基督教徒的世界观更和现代科学合拍。”[①]因此，在当今知识谱系转换的背景下，我们就不能再说西方音乐是科学的、中国音乐是不科学的，正如中西医理论也是基于两种文化宇宙观，我们也不能说西医是科学的中医是不科学的，一切都有待于理论的重新评价与重构。

尽管笔者以上反省可能是很有道理的，但由于中国音乐教育中西方音乐体系所具有的主体地位，学生们在学校中仍然以此塑造着他们的音乐观和价值观，并带着这些观念离开学校参与到各种音乐的社会活动中，影响着知识界和日常生活中人们的音乐观念和价值操作，甚至音乐文化发展的价值取向。

二、中国传统音乐传承、主体性及价值判断的危机

中国传统音乐在本文化系统内仅占有亚文化的地位，首先在当代中国音乐教育中它是一种非系统化理论的音乐教育，因为基础理论都是西方的，西方音乐理论教学移入是系统化的，传统文人音乐在社会中的传承几乎断

① 参见《东西方的科学与社会》，载《科学的科学》，第149页。

裂，当代的文人知识分子如文学家、美学家、诗人、画家大多数已不再承继古琴文化的传统了。在学校音乐教育中，古琴已是一种稀有乐器了。

在世界各国，音乐教育首先应该担负起自身音乐文化的传承与建构，不管是印度还是西方都是如此，但在中国音乐教育中，出现了断裂的现象，一是音乐课程设置与传统的断裂，没有一个完整反映中国传统音乐的系统课程。二是缺乏自己系统的理论，如中国音乐的“语法”结构、演变规律、音乐风格类型及音感音色的听辩分析等等。印度音乐家到中国音乐学院访问，他们认为用钢琴十二平均律训练耳朵是不可思议的事，因为中国的调音体系与印度一样，也是与西方不相同的。三是中国传统音乐的文化价值定位的问题，学生学习民歌、说唱、戏曲、器乐等只是把它们作为专业音乐创作或演奏（唱）的素材或灵感，而不具有独立的音乐文化的艺术、美学相关特征的解读，学习中国音乐的学生不学中国哲学，以致对自身音乐的价值论、思维方法、艺术创作及认知方式毫无把握，并丧失自我文化的立场，随西方专业音乐的价值、审美、艺术流派风格概念来发展传统音乐。

由于西方音乐教育及价值观的影响，音乐发展的评判标准也很近似西方，中国民族声乐、器乐的比赛，都以标准化的类似西方浪漫派、现代派以技术形式为重的价值标准，如琵琶的比赛，“大珠小珠都落一盘”，已无个人风格的个性，学习者大多以录音为参照。传统器乐如像古琴琴曲的阐释方式如解题、作诗、解读、打谱等个人风格流派已无继续。民歌的地域性风格在比赛中也无凸现。在近年的一次国际管乐节的预备参赛中，北京的音乐院校就没找到能吹出浓郁河南牌子风格的唢呐人选，最后还是来自黄河边的一位老农完成了录音制作。一次电视台要录制京韵大鼓的音响，在音乐院校找的三弦无论怎样也弹不出京味。乐队为了使唢呐的声音合符管弦乐队音响，其哨片越加变得近似双簧管。传统音乐“活的”语法如“江南丝竹”吹打合奏等的即兴性、广东音乐细腻的音感音色韵味，在音乐院校的教学传承中根本没有坚实的基础。传统音乐的演变机制大多转轨西方。传统音乐的声学美学观念、乐队编制及演出场合都在改变。传统器乐的最高形式则

由协奏曲、奏鸣曲、交响乐队统领，笛子、二胡、琵琶无此形式便不能说发展，更不能说达到现代化的标准。总之，中国传统音乐的心理学、伦理学、美学、生态学等价值也被“削足适履”而纳进了西方专业音乐演进的轨迹。那些专业音乐评论家们随时等待着证明西方音乐新技法、新观念带来发展的新动力，或中国人短时间在适应西方音乐美学价值观念前进的国际性比赛中获奖来证明中国音乐取得了世界地位。正是这种依附性使我们放弃了立足自身的思考，同时也放弃了对东方音乐的研习，把东西音乐关系也纳入了古今关系。有一件令人迷惑不解的事是，当今国际及比较音乐教育界已经普遍认识到并采纳了多元文化观念，而我们许多音乐家还是一元论文化的音乐价值观，为何非要把别人过去百多年前的交响乐形式当作我们发展的明天呢？而不是把它作为人类音乐的遗产来接受呢？为何非要固守西方19世纪的音乐价值观念呢？这种观念状态或许正说明了当今我们音乐教育体系及价值观念所处的现状吧。

何为中国音乐的主体？是“新潮音乐”还是存在于国外或在国际音乐比赛中获奖的那些音乐作品？但这些音乐的美学观念主要是依附于西方文化语境的，他们所观察的“中国性”仍是以他者轨迹的音乐立场角度的一种选择。这种他性的“中国性”不管是宣泄古代原始情调的种族音色或显露对传统封建劣根性压抑的反抗或还是企图张扬民族精神，都是一种虚幻的“中国性”，正如电影《黄土地》、《红高粱》、《大红灯笼高高挂》中的原始情调的中国性，与西方电影《走出非洲》、《印度之行》等对东方性的塑造，都是一种他性的“东方”，德彪西的钢琴组曲、柴可夫斯基《胡桃夹子》的“中国舞曲”、李姆斯基可萨科夫的《天方夜谭》、斯特拉文斯基的《春之祭》、克拉姆的《远古的童声》都具有这种他性的东方或原始情调。近年来学者们对国际电影评奖所作的文化批判是值得思考的，《大红灯笼》为谁挂？从《黄土地》意外地被西方“发现”时起，张艺谋就开始琢磨以怎样的异国情调去“征服”西方。对中国人来说是原始情调的东西，在西方人那里就成为异国情调。张艺谋从《红高粱》开始，一步一个脚印地带着原始情调的厚礼走向西方，但是一味揣摩西方“他者”规范的结果，却是“自我”、“我性”被西方“他者”、

“他性”暗中置换，他的“我性”的中国其实不过是西方“他性”的中国的幻想，而真正的“我性”的中国，仍然还没有争得发言的权力。[①]

三、导求解决主体性危机的思路

在当今全球文化进程中，各国领导人都极其重视传统文化的问题，中国国家主席江泽民近来讲到，中华民族是一个有五千年灿烂历史文化传统和巨大生命力、创造力的伟大民族，如果不深深地植根于自己的土地，从自己人民的需要出发，坚持继承和发展自己的民族艺术，在文化艺术领域丧失独立性，最终就会成为外国特别是西方文化的附庸，这是非常危险的。同时，我们对于西方国家和其他国家的一切优秀的、进步的文化艺术成果，要注意积极学习和借鉴，如果拒绝学习和借鉴，那也是错误的。[②]韩国总理近来在中国社科院讲演时指出：现代化进程中如果价值体系和文化传统遭到破坏，那么这个社会就会面临主体性的危机，而一个社会的主体性危机则往往会诱发经营和管理这个社会的政治体制的正统性危机。20世纪90年代的世界正在进入一个仅次于2000年前产业化时代的信息化大革命时代，18世纪末的产业革命是由帝国主义来维系的，而20世纪末的信息革命将成为世界共享和平与繁荣的一个转机。在清醒地意识到世界大趋势的同时，个别社会或个别国家所具有的传统、文化、价值却是不能破坏的，这是一个必须坚持的原则。“世界化与社会保固”就是在多元化地参与世界共同发展的同时，又能保存自己的价值、文化和传统。这是一个与环境保护同等重要的问题，是人类生活质量得以保障的必要条件。[③]在经济发达的新加坡，总理吴国栋也曾多次指出要保持自己的文化价值。

音乐与文化价值是紧密相关的，在当今世界化趋势中如何发展中国民

---

① 参见王一川:《张艺谋影片的原始情调的阐释》,《中国文化研究》,1994年总第六期。

② 参见《弘扬民族艺术，振奋民族精神》，载《人民日报》，1995年5月23日。

③ 参见《世界化，但不能破坏自己的文化价值》，载《北京青年报》，1995年5月18日。

族音乐艺术是文化发展研究的一个重要课题。在此，笔者仅提出几点看法：

1. 中国音乐体系的价值厘定。其包括音乐声学美学、记谱学、心理学、伦理学、语言学、符号学、社会学、生态学、哲学等价值。特别是中国音乐声学美学，它具有汉藏语的声韵美，它既不同于西方传统音乐声学美学观，也不同于当代创作中他性“中国性”的声音美学观。这种确认很重要，以便在音乐文化发展中有自己文化的美学价值观标准和立足点，声乐界曾有过声音美学观念的争论，如美声唱法说传统唱法像“猫叫”，传统唱法说美声唱法像“牛叫”，后来民族唱法以美声训练为基础，再以汉字的腔去贴，成为中西融合的唱法，但实际上并没有解释出中国音乐各地区性歌唱风格的发声学、语言学及东方声音“情味”美学的丰富多样性，而民族唱法则成为一种比赛的标准唱法。民族乐队组合的声学美学观念大多向西方和声体制的声学美学观念靠拢，有时常常感到水墨画的音响画面空间填满了厚重的和声油彩，那自由的线条空间被和弦的明暗透视空间所凝固，往往失去了生动气韵。中国民族乐队的发展如果没有对传统乐器乐曲艺术美学的地域文化和历史作深入细致的理论研究，仅靠一些演奏感觉或他性“中国性”创作的感觉，是无法建立新的理论体系基础的。

2. 必须转变心态。20世纪中国音乐界对自我认识的一条思路是，以西方为参照找到中国音乐的“落后”。现在我们是否能换一条思路，以中国和东方为参照去找西方音乐的“落后”。换句话说，中国有何种音乐文化特质是西方没有的或发展得并不充分或不“优秀”的。我们的弱势心态使得我们要用西方音乐的方式去争得先进，争得国际第一，你管弦乐队有一百人编制，我民乐队也要有一百人，仿佛天天照西洋镜，最后更像别人，而失去了自我。实际上，20世纪后半叶西方音乐流派直线机械进化史观已经终结。20世纪60年代末，西方已开始认识到，各种文化音乐都有各自的美及文化价值，不能在它们之间划分等级。20世纪90年代全球多文化音乐教育已成为国际及比较音乐教育的重点话题，如1992年召开的国际性会议“共享世界音乐”。而我们似乎还滞后在19世纪的西方音乐史观上看待自我及世界音乐，这是值得我们深思的。

3. 促进本土音乐与世界的对话。当今中国作曲家参加国际性的音乐作品比赛是一种交流方式，但更重要的是中国传统音乐与外界的交流。20世纪30年代梅兰芳到苏联的演出，由此，被称为与布莱希特、斯坦尼斯拉夫斯基并列的三大表演体系之一。近年来，中国传统音乐在国外的演出也越来越受到重视，一位已在法国从事十二年音乐活动的校友在校庆30周年时来信深有感触地说："中国音乐学院的人要有自己的风格，搞出民族音乐学派来，眼睛尽可瞄准世界大赛，但更重要的是要用自己的东西征服别人，而后者更有说服力。"[①]

4. 中国音乐体系系统课程的设计与建设，目前存在于音乐学院的课程是零散的，非系统化的。中国音乐基础的训练（如基本音感音色的训练，各种类音乐风格的分析）及理论（如基本乐理、各音乐风格的历史规律等）的学习，演奏（唱）的操作（如即兴方式或古琴曲的操作等），音乐与艺术、美学、哲学、文化相关的课程，三者缺一不可，它与西方音乐体系课程形成相对独立有机整体的系统，互不排斥取代。那种唱点民歌或戏曲说唱曲调，再用西方作品分析模式分析点民族器乐的"作品"，讲讲中国古代音乐史如何经由近现代西方音乐的传入而进化到人类交响音乐的"顶峰"，这种支离破碎并与中国艺术文化历史割裂的传统音乐的教学，很难使学生对传统音乐有系统的和与西方音乐艺术具有平等价值意义的把握，所以需要重整教学，特别是要重整传统音乐的丰富资源，如古琴音乐（它在音律、音色、操作、美学、文化价值，都是中国音乐的代表），它应像钢琴在西方音乐中一样作为基础的必修课。充分利用本土音乐资源是当今国际音乐教育研究的一个重要课题，如芬兰传统音乐研究者们发起一个长期运动，将标志芬兰民族乐器的坎特勒（Kantele，一种5至7弦的拨弦乐器）纳入音乐教育，这一乐器在20世纪70年代几乎已被遗忘，而如今却已普遍用于芬兰各学校的音乐教育。[②]最近，《中华人民共和国教育法》颁布，第六、七条规定，国家在受教育者中进

---

① 时可龙：《母校与恩师》，载《中国音乐》，1994年第3期。

② 详见《芬兰民间音乐研究与音乐民族学》，载《Ethnomusieology》，1994年第3期。

行爱国主义的教育，教育应当继承和弘扬中华民族优秀的历史文化传统，吸收人类文明发展的一切优秀成果。鉴于此，不管是继承弘扬中华传统还是吸收外来传统，不可能在娱乐圈或流行音乐中去弘扬传统，没有坚实系统的中国音乐课程基础是无法完成此项任务的，而只有国家部门立项和支持，才能完成这一巨大的系统工程。在越来越依靠现代教育进行文化传统传承的社会中，此举将关系到中国传统音乐继承和发展成败的未来。

对于中国音乐文化的发展可能需要建立一种综合性的评价，因为我们文化中存在各种各样的音乐以及各种层面上的问题，我们不可能拿一种音乐文化参项如小提琴、钢琴、美声、音乐作曲的国际比赛获奖作为整体评价的标准。如何建立各种发展的目标、规划、具体实施以及综合性的评估或由谁来评估，这还有待于探讨。但中国音乐教育里中国传统音乐体系系统教学的发展将是评估的重要主体“我性”，不管是海内外中国作曲家所具有的优势，还是中国音乐在海内外的传播或人类世界音乐遗产的中国部分的继承，都将依靠这一主体的扩展。

（原载《音乐研究》，1995年第4期）

全世界民族音乐学家，联合起来

——兼论民族音乐学中国学派的形成和学术特点

刘　勇

美国著名民族音乐学家Bruno Nettl教授的新版《民族音乐学研究——31个问题和观念》(The Study of Ethnomusicology——Thirty-one Issues and Concepts)在2005年问世了。在该书的第二个问题“把声音结合起来的艺术：音乐观念”(“The Art of Combining Tones: The Music Concepts”)中有这样一段话：“就像在西方文化中被理解的那样，民族音乐学实际上是一种西方现象。我们将有机会谈到世界上的多种民族音乐学(ethnomusicologies)，但它们是在西方背景上联合起来的不同类别。”[①](Nettl：2005)

这段话似无惊人之处，但它立即触发我联想到中国自己的情况。顾后瞻前，整理出以下文字，与同道者交流。

一、自己的路

民族音乐学在中国的发展，从1980年的南京“全国民族音乐学学术讨论

作者简介：刘勇(1953—)，男。

① 原文为：“Ethnomusicology as understood in Western culture is in fact a Western Phenomenon. We will have occasion to talk about the world's “ethnomusicologies”, but they are varieties of species united by its background in Western.” P.26。本文引文全部出自该书，不再注明。

会”开始算起，已有28个年头。对于一个学科的发展来说，这个时间并不算长。但是，得益于我国民族民间音乐研究的深厚基础和改革开放所带来的学术信息的相对灵通，中国的民族音乐学是在一个比较高的起点上起步的。学者们的辛勤努力，国际交流的日趋频繁，特别是近年来网络通信的发达等条件，都加速了这一学科在中国的发展步伐。所以，尽管时间不长，中国的民族音乐学还是取得了可观的成绩。这些成绩主要表现在以下几个方面：

1. 许多音乐院校相继开设了民族音乐学课程。较早并且较系统的有中国音乐学院、中央音乐学院、上海音乐学院等。其他学院和教学单位，有条件的也陆续开设了这类课程。其中中国音乐学院的民族音乐学专业还获得了北京市“学术创新团队”称号。

2. 出现了大量的质量很高的研究成果。沈洽的《音腔论》、杜亚雄的《裕固族西部民歌与有关民歌之比较研究》等是早期较有影响的作品，其后的成果之多已经数不胜数。杜亚雄和伍国栋两位先生还分别撰写了同名专著《民族音乐学概论》，为这一学科的传播起了较大的作用。尤其是近年来大批本专业的博士生毕业，他（她）们的论文都达到了较高的水准，在各自的领域中取得了重要突破，推动了学科向前发展。

3. 形成了一支素质和水平都比较高的学者队伍。1980年以来，投身民族音乐学的学者越来越多，其中很多人在海内外获得了该专业的博士学位，成为这一学科的前沿中坚。年轻的学生也一批批成长起来，成为这支队伍中的新生力。

4. 文化研究的理念深入人心。许多学者，包括从事“民族民间音乐研究”多年的老一辈学者，尽管并不认为自己是民族音乐学家，但对于民族音乐学“文化中的音乐”或“音乐作为一种文化”的理念却乐于接受，并在自己的研究中对音乐的文化背景及文化意义给予了充分的重视。年轻的音乐学学生也不例外，“文化”几乎成了他们的口头禅。可以说，经过20多年的反复“唠叨”，在中国的民族音乐学和传统音乐学界，对音乐作文化研究的观念已经“家喻户晓”。

5. 网络阵地的开拓。上海高校的音乐人类学e—研究院，是2005年建

立的网上研究机构。该机构联络了海内外许多有成就的中青年学者作为研究员，研究工作开展得有声有色。在其影响下，中国音乐学院的部分学生也自己筹办了一个“民族音乐学网站”，作为自己的学习园地。也可能还有其他类似网络，我暂时还不知晓，但我相信，网络这块阵地必将越来越多地为民族音乐学研究所利用。

6. 国外经典原著的引入、翻译和介绍也越来越多。1985年，中国文联出版公司出版了董维松、沈洽编的《民族音乐学译文集》，向国内学者介绍了这个学科。其后，管建华又组织翻译了选自外文期刊的一批文章，起到了帮助大家了解学科前沿的作用。随着国际交流的日益深入，中国的学者和学生能够读到原著的机会增多了。与此同时，翻译工作也有了进展。许多经典原著有了中文版。这项工作，加固了学科的文献基础，有利于学习者全面系统地了解一种学科的元理论和研究方法及其重要成果。

7. 国际交流日趋频繁。这包括邀请外国专家讲学、派出交流学者、参加或主办国际学术会议和交流活动等等。这些活动，使中国学者不但有机会向国际学术界学习，而且也越来越多地在国际上展示自己的学术成果，让世界了解中国的学术发展情况。

二、与西方比较

但是，如果把我国的民族音乐学和西方的民族音乐学作一比较，就会发现许多的不同点。

其一：研究对象之不同。西方民族音乐学传统上是以研究异文化音乐为主的学科。尽管该学科近些年来发生了一些变化，研究本文化音乐的渐多，但其主流仍未改变。研究本文化音乐的大多是生活在欧美的或者在欧美学习的非“西方”学者和学生（例如美国的黑人、墨西哥和亚洲移民等），而真正的“西方”学者仍然以研究异文化音乐为主。几乎可以说，白人学者研究异文化音乐，有色人种研究自己的音乐。这种局势造成了白人传统音乐研究中某种程度的“灯下黑”。Nettl教授在该书中也谈到这个问

题："有些民族音乐学家把他们自己定义为来自任何文化背景的、作为局外人研究世界上诸多社会的音乐文化的任何一种人。但实际上，绝大多数不过是研究非西方音乐的西方社会的成员，或者是研究穷人的音乐的富裕国家的成员，或者也许是访问本地落后农村的城里人。"[①]（Nettl：2005）而中国的学者，除去一些教授世界音乐的教师和极少数其他学者在研究异文化的音乐以外，大都在研究本（中华民族）文化的音乐。Nettl教授在书中对这种情况有如下论述："把民族音乐学定义为'对非西方音乐和民间音乐的研究'，虽然遭到广泛的批评，但在表述上是正确的。反之，将其定义为'对自己的文化以外的音乐的研究'则是不正确的，因为亚洲和非洲的那些把自己叫做民族音乐学家的学者一般都是研究他们自己的音乐。"[②]（Nettl：2005）对号入座，我国的绝大部分民族音乐学家们，就应该属于亚洲那些"把自己叫做民族音乐学家的学者"了。虽然话音里面透露出一点不太正宗的意思，但又不得不承认他们的学术。其实，美国民族音乐学家中研究"自己的音乐"的大有人在，例如著名黑人民族音乐学家加纳人J.H.Nketia教授，就是研究非洲音乐的；来自印度的Nazir Jairazbhoy教授则研究印度音乐。大概因为他们在美国受过训练，又在美国工作，故而是"正宗"的民族音乐学家。

造成这一不同的原因大致有三：

1. 早在殖民扩张时期，西方人的各种活动就已经面向全世界。对"非我"文化的关注已经深入到他们的思维和行为当中。这一特点在文化人类

---

① 原文为："Some ethnomusicologists define themselves as any persons, from any cultural background, who, as outsiders, study the musical cultures of the world's societies. But, in fact the overwhelming majority have been simply members of Western societies who study non-Western music, or members of affluent nations who study the music of the poor, or maybe city folk who visit the back ward villages in their hinterland." 见P.150。

② 原文为："The definition of ethnomusicology as the study of non-Western and folk music, although widely criticized, is descriptively correct. On the other hand, the definition as study of music outside one's own culture is not, for Asian and African scholars who call themselves ethnomusicologists typically do study their own music." 见PP.7—8。（下转第65页）

学理论中相当明显，在民族音乐学的前身比较音乐学时期也很突出，因为那时从事这些学科的主要是西方人。他们视野开阔，却只是对外而不对内。其他地区的学者，由于历史文化背景的不同，则不具有这种思维和行为特征。像中国这种长期闭关锁国的国家，不可能培育出西方人那种思维；政治的和经济的原因也不可能使较多的中国学者轻松地走出国门去研究异国文化的音乐。

2. 本土音乐文化的发展状况不同。高度发达的西方古典音乐在西方国家为主流音乐，而这种主流音乐恰恰不属于民族音乐学的研究范围。传统民间音乐的地位则相差甚远，不足以吸引多数研究者，所以较少有人问津。总之，他们没有表现出对本土民间音乐的极大兴趣和热情。其他国家和地区的情况则不同。例如印度，其传统音乐的发达程度足以抵御西方音乐在印度的传播，而且也属于民族音乐学的研究范围。中国虽然接受西方音乐，并且西方音乐在中国势力非常强大，但中国传统音乐的丰富和发达足以刺激和保持中国学者的研究热情。

3. 受文化人类学的影响，西方民族音乐学者所研究的，大多是所谓“原始”人群的音乐。他们既没有书写传统，也没有学术传统，更不可能有自己的学者来研究自己的音乐。西方学者的研究，起到了向世界介绍这些文化的作用。而中国既有学术传统，更有自己的学者群体。他们有能力研究自己的音乐，并且假以时日，他们的研究会更加成熟。

其二：研究者身份不同。研究异文化的音乐，研究者必然以局外人的身份去面对它。尽管研究者可能在研究过程中会以局内人的立场来考虑问题，尽管他可能通过研究获得有关该音乐文化的丰富的知识乃至产生深厚的感情，他仍为局外人。例如，Nettl教授本人不可能成为黑脚人（Blackfoot）文化的一员，Seeger教授也不可能成为苏亚人（Suya）文化的一员。这种情况使他们的研究具有较多的客观性。而中国学者，则经常既是局内人又是局外人。尤其是在一些少数民族学者身上，这种情况更加突出。他们研究的是本文化的、自己从小所熟悉的音乐，只不过现在以学者的眼光去重新审视它而已。这些人可以称之为先局内而后局外的，例如杨

士清（达斡尔族）、杨民康（白族）、和云峰（纳西族）等。还有先局外而后局内的，例如周吉先生，江苏人，汉族，在新疆生活了几十年，也研究了几十年，实际上已经融入了当地的民族文化。在内蒙古工作和生活了半个世纪的吕宏久先生，融入得还要更彻底一些，由于娶了蒙古族太太，连日常生活方式也蒙古化了。其他大多数学者不具有这样的背景，情况更多样一些。此事因人而异，因研究对象而异，但无论如何，中国人研究中国音乐，总比外国人要"局内"一些。

其三：研究内容的不同。比较明显的不同主要有以下两个方面：①历史研究。中国有深厚的史学传统，有丰富的历史文献。即便是边远地区的人数极少的民族，也可能在史籍中找到有关记录。考古学的发展更是为历史研究不断提供着丰富的资料。所以，对历史的研究是中国的民族音乐学的一个特色。不论是中国学者还是研究中国音乐的外国学者，都会有这种体会。而西方学者所研究的其他多数异文化音乐都不具备这种客观条件，因此，他们的研究无法在历史研究上下功夫。②音乐形态研究。中国很早就有了律学和乐学（音阶及宫调理论），近些年又发展出旋律学。可以说，自古以来，中国的音乐学者对音乐形态问题给予了足够的重视。民族音乐学传入后，清谈"文化"者相对多了起来，但重视形态研究的传统不但未从根本上被动摇，而且吸收了文化研究的长处，使研究更加深入了。而在西方的民族音乐学中，对形态研究的重视已远不如比较音乐学时期，近年来甚至被讥讽为"eth no music ology"。但是，在文化阐释方面，无论是细致程度还是理论高度，西方学者都在我们之上。这是他们的长处，是我们必须学习的。

其四：教学内容不同。西方学校大都开设世界音乐课程，而我们则主要开设中国民族民间音乐课程。这与研究对象的不同直接相关。目前我国有条件开设世界音乐课的学校渐增，但其教学多为现成材料的照本宣科，实地调查的成果与西方无法相比，更不可能经常请到世界各地一流的音乐家到课堂演奏讲解。

以上诸多不同，必然会导致研究方法的某些差异。这个问题需要专文讨论，此处从略。

三、世界其他地区的情况

大部分中国学者受活动范围的局限，对世界上其他国家和地区的学术发展情况缺乏亲自了解。借助于Nettl教授的信息，我们可以知道，不仅中国，还有很多国家和地区的民族音乐学发展都具有自己的特色。例如Nettl教授在该书的第15个问题中的“A World of ethnomusicologies”一节提到：“再者，那些非北美的组织更加专注于研究这个世界的属于他们的那些部分；有的认可一种在历史研究和民族音乐学研究之间的更近的关系，有的则更关心在传统的意义上研究民间音乐。对有些人来说，保存是特别重要的，而另一些人则认为对当代城市音乐文化的理解是最重要的。他们对实地调查的时间长度、密度和方法的态度是不同的。”又说：“他们之中的多数并不认为美式的方式——它的以攻击多数阴暗面为重点的做法（可能伴随着极大的幼稚），它的殖民者的情趣，它的对人类学和学习演奏的决斗式的强调——是值得效法的。”还说：“如果有‘印度民族音乐学’、‘中国民族音乐学’、‘非洲民族音乐学’，那么，实际上就有一个‘西方民族音乐学’吗？我们都知道有一个我们称之为‘主流’的文献中心体，这可能是事实。”[①]（Nettl：2005）这些话语都表明，民族音乐学在世界各地并不是按照一个模式在发展。因此，Nettl教授用“ethnomusicologies”这样一个词，来昭示这种现象。

早些年，西方以外的学术传统并没有被正视。如Nettl教授所言：“具

① 三段原文分别为：“Still the non-North American organization concentrates more on studies in their parts of the world; some permit closer relationship historical and ethnomucological studies, and some are more concerned with folk music in the traditional sense. For some, preservation is of special importance, and for others, the understanding of contemporary urban musical culture.” “But most of them don't consider the American approach, its emphasis on attacking the most obscure （with maybe the greatest naivetē） its colonialist flavor, its duel emphasis on anthropology and learning to play, to be the one they wish to follow.” “If there's any ‘Indian ethnomusicology’, a ‘Chinese’, and an ‘African’, is there then in fact a ‘Western’ ethnomusicology? Well it's probably true that we all know about a central body of literature, that which I've called ‘mainstream’”. 见P211,212,211。

有讽刺意味的是，非西方的音乐学术，诸如印度、日本、中国等国家的理论传统，以及所有文化中口传的理论体系，被看作是民族音乐学的研究材料，而不是民族音乐学本身。但是在传统上，西方的音乐学术还没有正式地被同样看待过。”[①]（Nettl：2005）这显然是西方文化中心主义在民族音乐学领域的投射。但是，现在情况有了改变。Nettl教授在书中说：“‘每一种文化都有权决定自己怎样被表现’的信念和‘每个社会（国家、民族）对自己的文化产品有主要控制权’的信念，已经汇聚在一起，引领着欧洲和北美的民族音乐学家更多地承认和支持世界其他地区的民族音乐学。”“于是，正如一个文化具有自己的民族植物学、民族历史学（对无可争议的关于植物和事件的发现的自己的解释）一样，我们也可以这样来谈论多种民族音乐学，这多种民族音乐学是稳定地建立被普遍接受的民族音乐学定义和一种特殊文化的指导原则之上的。”“对我来说已经十分清楚，国家的民族音乐学运动已经繁荣起来，民族音乐学的世界实际上将被看作多种民族音乐学的世界。让我们大家来尝试，并保持联系。”[②]（Nettl：2005）

---

① 原文为：“Ironically, non-Western musical scholarship such as the theoretical traditions of India, Japan, China, etc., and the theoretical systems in the oral traditions of all cultures is regarded as materials for ethnomusicological research rather than ethnomusicology in itself; but traditionally, Western musical scholarship has normally not been similarly considered.” 见P.26。我们经常争论我国的民族民间音乐研究算不算民族音乐学，或者它的前身。看来，在Nettl教授眼里，如果不把它看作是民族音乐学，是具有讽刺意味的。

② 原文：“The beliefs that each culture has a right to determine how, in the first instance, it is represented and that each society（read ‘nation’）has primary control over its musical products have converged to direct ethnomusicologists in Europe and North America to greater recognition of and support for—ethnomusicology in the rest of the world.” “And so, just as a culture has its own ethnobotany and ethnohistory—its own interpretation of the incontrovertible findings about plants and events it makes sense to talk about ethnomusicologies, which are based equably on the generally accepted definitions of ethnomusicology and the guiding principles of a particular culture.” “To me it became quite clear that national movements of ethnomusicology are at the point of thriving, and that the world of ethnomusicology will indeed come to be seen as a world of ethnomusicologies. Let's all try, though, to keep in touch.” 见P.210, 211,212。

我认为，这是西方学者在自觉地打破民族音乐学界的西方文化中心主义。尽管民族音乐出现在西方并在那里高度发展，尽管我们也一直把西方民族音乐学名著奉为经典，甚至有时有点唯西方是尊的意思，但是西方资深学者却清醒地看到该学科在全世界的发展情况，尊重各地学者的治学特点及成果，鼓励百花齐放，共同繁荣。

我肃然起敬。

四、"民族音乐学中国学派"的设想

尽管特色不同，但如果真的把它们叫做"印度民族音乐学"、"中国民族音乐学"、"非洲民族音乐学"等，在表述上也会存在问题。Nettl教授也讲到："如果我们过去已经开始讲印度音乐学、中国音乐学和阿拉伯音乐学，不久我们就会增加诸如以性别为指向的妇女音乐学和同性恋音乐学这样的概念。"[①]（Nettl：2005）恰如我国学者在争论中曾出现的"北京音乐学"、"西单音乐学"等。同时，Nettl教授还提出这样一个问题："承认这些不同的视角对我来说是毫无问题的，但是这样有一种把民族音乐学世界分割成太多次级学科的危险。"[②]（Nettl：2005）其实，这个问题很容易解决，把他们看作民族音乐学的不同流派，就合情合理了。流派不会分解一个学科，而会使它更加丰富多彩。在西方的理论背景之上，各地的"把自己叫做民族音乐学家的学者"们各自根据自己的情况和优势，采用不尽相同的（也可能是相同的）方法来研究不同的音乐，形成不同的流派，展示不同的情趣，[③]（Nettl：2005）共同促进民族音乐学的繁荣，这岂不是一件大好事吗？

---

① 原文为："But if we began talking about an Indian, a Chinese, and Arabic musicology, we soon came to add such concepts as gender-oriented women's musicology and gay musicology." 见P.211。

② 原文为："Recognizing these varied perspectives makes perfect sense to me, but there may be a danger in splitting the ethnomusicological world into too many subdivisions." 见P.211。

③ 在P.211, Nettl教授指出："The differences are probably better perceived as distinct flavors." 这些差异最好被理解为独特的情趣。

为此，我们应该响亮地提出建立“民族音乐学中国学派”的口号。

建立，在这里既不同于简单地成立一个组织或机构（可以有组织，但不一定），也不同于通过师承或私塾关系而形成一种传统（可以有师承关系，但也不一定）。建立，要求学者群体要有一个明确的形成一个学科流派的共同愿望和意识，在学术活动中形成并突出本群体在学科中的学术特点，进而以富有特点的学术成果在国际上获得地位。

这似乎一切都是虚的，松散的，但又是很实际的。下面，我尝试提出几点，算是对民族音乐学中国学派之特色的设想：

1. 以西方民族音乐学基本理论和方法为指导。正如上文所引“这多种民族音乐学是稳定地建立在被普遍接受的民族音乐学定义和一种特殊文化的指导原则之上的。”既然要打民族音乐学的旗号，就必须这样。这就要求我们加强外语学习，尽可能阅读西方原始文献，减少辗转环节；有条件时多邀请著名学者来华讲学，以便于我们了解国际学术前沿。

2. 以中国境内音乐为主要研究对象。其原因已如上述，并且这种局面在短时期内不会改变。我曾听黄翔鹏先生说，有人问他研究什么课题比较合适，他说，你研究什么方便就研究什么。方便，非常通俗的表达，但十分重要。研究本国、本民族的音乐，其方便之处是显而易见的。勉为其难去做不方便之事，即便不是徒劳，也很可能是事倍功半。那些事留待将来条件成熟时去做，更为合适。

3. 重视历史研究。文化是在历史中形成的，历史学及其成果本身也是文化。忽视历史研究不能算是好的文化研究，只有纵横兼顾，才能把事物认识得更加清楚。当前，西方的民族音乐学也在加强历史方面的研究，称为“历史民族音乐学”。中国具有深厚的历史学传统以及丰硕的史学成果，在音乐史学领域亦如此，民族音乐学更应该借鉴之。

4. 重视音乐形态的研究。王光祈（一说霍恩博斯特）曾将世界音乐划分三大乐系，中国居其一。在中国国内，音乐形态又十分丰富多彩。我国的“民族民间音乐研究”，就是以形态研究为主的，并且形成了传统。它除了自身的意义外，还为中国的民族音乐学发展奠定了基础。在过去的研究中，

许多人觉得形态研究和文化研究很难结合到一起，形成“两层皮”。随着研究的深入，许多学者已经很好地将形态研究和历史文化研究结合起来，取得了重要成果，可以启发我们的思考。

5. 建设以中国传统音乐为主的课程体系。学校的音乐学教育，除学科基本理论外，仍以中国传统音乐为主，并在有条件的情况下逐步增加对“世界音乐”的介绍。

中国学者的研究成果要更多地通过各种国际交流活动及著述的发表走向世界，作为对世界的贡献。

这些想法不一定成熟，抛砖引玉而已。

一般而言，流派是在特征形成以后为社会所公认的。这里的不同之处是，当我们看到自己的学术特征后，自己有意识地加以总结并在以后的学术活动中加以发扬，把自己塑造成一个学术流派。这样做，不是为流派而流派，而是把流派作为一面旗帜，使学术发展更加自觉，知道自己应该做什么，怎样做。

中国的学者沿着自己的学术传统辛勤工作了许多年，取得了丰硕的成果。这些工作和成果现在一般被称之为“民族民间音乐研究”。这既是一个独立的研究领域，又具有与西方学科相结合的契合点，而这种结合的结果，就应该是民族音乐学的中国学派。

我们相信，在世界的其他地区，也已经或将会出现这样的流派，如Nettl教授提到的印度、非洲、南美等。其理由与我们大致相同，又不尽相同，总之是以“我”文化为根基的。多种流派的出现，将会逐渐解决学术力量不平衡的问题。[①]（Nettl：2005）

---

① 在pp.150—151，Nettl教授指出：“The imbalance might not have arisen if there had been, from the beginning, a network of intercultural scholarship consisting of individuals from many societies who studied each other's musics from many perspective, more or less evenly distributed.” 如果从一开始就有一个分布相对均匀的交叉文化的学术网络，而这个网络包括来自许多社会的从不同视角相互研究其音乐的个体，这种不平衡可能就不会出现。

Nettl教授在第12个问题“Hanging on for Dear Life：Archives and Preservation”一节中用了这样一个标题：Archives of the World， Unite!（全世界的档案馆，联合起来！）这显然是在模仿共产党宣言。

我们不妨也来模仿一下：“全世界民族音乐学家，联合起来。”

参考文献

[1] Bruno Nettl：《民族音乐学研究》（*The Study of Ethnomusicology*），美国伊利诺伊大学出版社，2005.

（原载《中国音乐》，2008年第2期）

中国民间丝弦乐之比较研究

牛玉新

丝弦乐是我国民族民间器乐中一种历史悠久的传统乐种，是几件弹拨乐器和拉弦乐器结合在一起演奏的合奏形式。它分布于我国北方、南方和中原地带，又有“弦索乐”、“弦乐”、“弦诗”、“细乐”等不同的称呼。

流传于各地的丝弦乐，由于它风格典雅而享有“雅乐”之称，又由于它历史悠久而被称为“古乐”。这种演奏形式逐渐稀少，有的已经失传或是很少出现，如北京的“弦索十三套”，山东的“碰八板”，河南的“河南曲子板头曲”，广东的“潮州细乐”等。这些丝弦乐虽然依据不同的地域，表现出不同的地方色彩和各自的韵味风格，但他们在乐曲音调、乐队组合、演奏形式、曲式结构等方面却有着很多共同之处，它们之间也有着一定的关联。也就是说它们有同有异，有共性也有个性。本文从以下几方面作一些初步的比较分析。

一、历史渊源

19世纪初（公元1814年），清代蒙族文人荣斋曾编辑一抄本书《弦索备

作者简介：牛玉新（1953—），男。

考》，内收录有十三套以弦乐器为主的合奏曲谱，叫“弦索十三套”。十三套曲名是《合欢令》、《将军令》、《十六板》、《琴音板》、《清音串》、《平韵串》、《月儿高》、《琴音月儿高》、《普庵咒》、《海青》、《阳关三叠》、《松青夜游》、《舞名马》。荣斋在原序中称之为“今之古曲”，他还说到，是他和隆公、祥公向赫公学习了琵琶、三弦与胡琴上的奏法，又从福公学得了筝的奏法之后，才编成《弦索备考》的。可知这些曲调在《弦索备考》编成之前，就已相当流行了。

相传清朝乾隆、嘉庆以后，北京有位叫赵德壁的盲艺人，在三弦上弹十三套，弹的非常精巧，在当时很有名声。

山东碰八板（亦称丝弦对八板）是菏泽地区民间流传的丝弦合奏乐，由筝、琵琶、扬琴（民间俗称“蝴蝶琴”，附图一）、如意勾（一种琴杆头上刻有似古代宫廷“玉如意”的拉弦乐器，附图二）四种乐器演奏“八板体”套曲而得名。碰八板是艺人们自娱自乐的一种演奏形式，他们常利用赶庙会，逢年过节或是冬闲时期，在寺庙、家庭院落等地合乐演奏。据笔者1980年在郓城县北王楼村民间调查时，听一位87岁名叫王学修的老人讲，他们那一带弹琴拉弦的人很多，最有名的是王乐涌、王乐盼兄弟俩。王乐涌（1820—1905）是开药铺看病的先生，弹筝敲扬琴都会，其弟王乐盼胡琴拉得很好。王学修老人还说：“以前听有年纪的人（指老人）讲，他兄弟俩是从他姥姥家（鄄城旧店张庄）学来的玩意儿（指乐器），后传给他的外甥黎邦荣。”王学修老人又说在他小时候，冬天常在地窖里听乐，他们（指丝弦艺人）四五个人，岁数都在60岁上下，拉弦、抓筝、敲琴，一玩就是多半夜，冬天没事，听的人很多。

在菏泽地区民间流传有不少手抄本的碰八板工尺谱，都是各种乐器的分谱，以筝最多。鄄城县古筝艺人张应易（1919—1985）曾拿着一本发黄的工尺谱对我说：“我这本谱子是师父张念胜先生给我的，听他老人家讲，他是从他师爷王乐涌那里抄来的。”

筝在菏泽地区流传甚广，筝艺世家颇多，据他们讲，多数已有四、五代人的传艺史，筝多用于“丝弦碰八板”的演奏。近代较有名的丝弦艺人有黎邦

荣（1854—1926）、黎连俊（1898—1950）、张念胜（1890—1945）、张为亭、张为台（1892—1946）、张为昭（1896—1966）、黄怀德（1898—1958），还有樊西雨、石登岩、李大邦等。这些艺人一专多能，大都会演奏两三种乐器。

随着时间的推移，琵琶在这里的民间丝弦乐合奏中已经不多见，如意勾被坠琴、二胡等取代，而扬琴和筝一直流传不衰。郓城县黎同庄至今还保存着一架明代万历年间的十六弦古筝。

碰八板究竟产生于什么时代，确切的年代虽说不可考，但可确切地说，至少在10世纪以前就已盛行了。

河南曲子板头曲是流传于河南开封、许昌、南阳等地的丝弦合奏乐。河南曲子原称河南鼓子曲，是一种说唱音乐，“板头曲”是演唱“河南曲子”前的器乐合奏，曲调多是“八板体”。据有关资料记载和现存乐谱推知，河南曲子板头曲在清代初期便已流传民间。

潮州细乐是由大三弦、琵琶、筝等丝弦乐器的合奏乐，根据所用古谱“二四谱”的历史推论，它至少已有四五百年的历史。从筝来看，早期的潮州筝演奏依附于合奏，而潮州筝名师洪沛臣、李嘉听均是清末人。由此推知至少在清末以前，潮州细乐就已相当流行。

从以上看来，北方、南方和中原地区的丝弦乐在清代均已流传，至少在18世纪前就相当流行了。

二、乐队组合

丝弦乐队的编制多是四件乐器，并以弹拨乐器占多数，一般四件乐器中有三件是弹拨乐器。从分析比较的四种丝弦乐队中，弦索十三套、河南曲子板头曲、潮州细乐都使用了“三弦”、“琵琶”、“筝”三件弹拨乐器。碰八板所用的乐器除“琵琶”、“筝”外，另用了“扬琴”。“胡琴”这一拉弦乐器除潮州细乐外在其他三种丝弦乐队中是一致使用的。但同是“胡琴”类乐器，细分起来还是有差异的。如山东碰八板用的是“如意勾”，它音色介于高胡和京胡之间。河南曲子板头曲用的是二胡。弦索十三套中的“胡

琴”，指的可能是“二胡”，因过去通称“二胡”为“胡琴”。潮州细乐一般是不用胡琴类乐器的。对“胡琴”类乐器的使用，也不是一成不变的，艺人们根据需要可随时调整。如碰八板有时就将“如意勾”改为“软弓京胡”（民间艺人称为“软弓胡”）或“坠琴”（附图三），河南曲子板头曲有时就改用“京胡”等。

列表比较如下：

表一

乐种	弹拨乐器	拉弦乐器	可换用拉弦乐器
弦索十三套	琵琶、三弦、筝	二胡	
碰八板	琵琶、扬琴、筝	如意勾	软弓京胡、坠琴
河南曲子板头曲	琵琶、三弦、筝	二胡	京胡
潮州细乐	琵琶、大三弦、筝		

丝弦乐合奏通常指的是只有胡琴、琵琶、三弦、筝为主参加的演奏形式，实际演奏中，根据乐曲的表现需要，还可选用打击乐器和吹管乐器为辅。如弦索十三套总谱之“工尺”分谱中有的“注”就说“诸器皆可用”，似乎是所有乐器都可以用的。至于用什么乐器，从《弦索备考》作者在一些“注”中所提及的乐器名称知道，是指箫、笙、笛等。即在总谱中，胡琴、琵琶、三弦、筝各演奏自己的分谱，而“工尺”（原始谱）分谱则可由箫、笙、笛等乐器中选用任何一种或几种演奏。潮州细乐使用乐器面更广，它可选用二弦、椰弦、洞箫、小横笛、木鱼、鼓等民间乐器。如把这些乐器都用进来，即成为“潮州丝弦乐”的乐队。河南曲子板头曲可选用洞箫、板、八角鼓等。碰八板的乐队，起初是较为严格的，有时可加上板，以掌握节奏，其他是不能使用的。《弦索备考》对弦索十三套中有的曲子亦有这种要求，如有的曲目“注”说“此谱外附，非弦索正宗也”、“不宜吹”、“万不宜吹”等，即是说管乐器不能用。

丝弦乐的合奏乐器既能增加，也可减少。如碰八板有时可由筝、扬琴或是筝、如意勾两件乐器演奏，有时可由筝、琵琶、扬琴或是筝、扬琴、如意勾三件乐器演奏，亦可由筝、琵琶、扬琴、软弓胡、坠琴五件乐器演奏，还有时用的是两架筝或两个扬琴参加演奏（图四），但一般是不能去掉筝这种乐器的。弦索十三套中《合欢令》和《将军令》两套只有筝和胡琴、琵琶、三弦以外的一件或几件乐器合奏。

三、"八板体"结构

《八板》原是我国各地广泛流传的一首民间器乐曲牌，因它有八个乐句，每句称为一大板而得名。又因其八个乐句有八板（即八个强拍），全曲另加四板的结构形式，而被称为"六十八板"（8×8＋4＝68）。

"八板体"结构大量保留在各地的琵琶和筝曲中，在我国各地的丝弦合奏乐曲中亦是这种结构形式。《八板》在各地的丝弦乐中变体甚多，有的变化也很大，但在主体旋律、主体音调、落音、句法等方面，或多或少有其共同之处，特别是六十八板的曲式结构更为相似。

图一　《八板》结构图示

句　式	一　二	三　三	五　六	七　八
	a　a`	b　c	d　e	f　e`
小　节	4　4	4　4	6　4	4　4
落　音	商（宫）徵	商　徵	宫　宫	宫　宫
	起	承	转	合

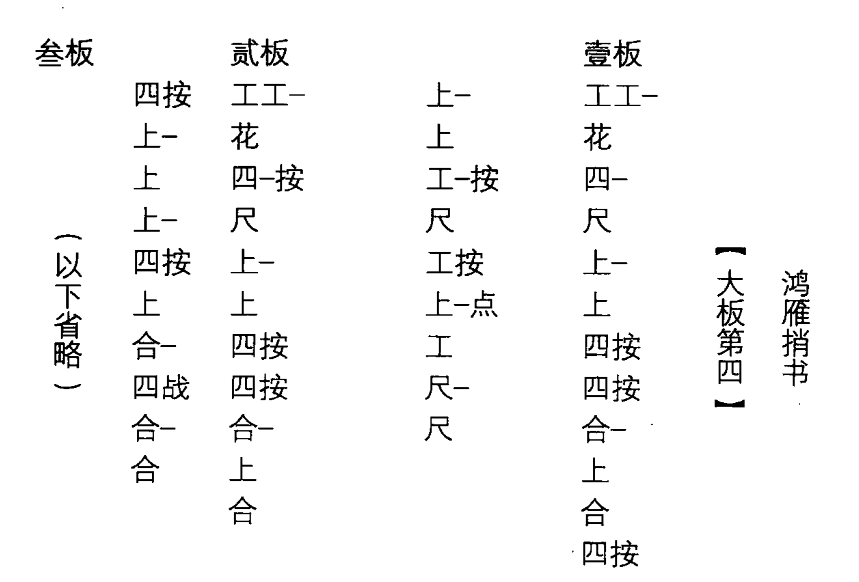
弦索十三套之《十六板》一套，由16段组成，每段都是34小节，六十八板的结构，与本套中的《八板》构成对位旋律。在这双主题结合反复出现的16段中，《十六板》的主题旋律每次出现都有变化，《八板》主题旋律则基本不变，始终保持它原来的简单形式。琵琶、三弦、胡琴、筝四部，都是

《十六板》原谱在各种乐器上的变奏。

弦索十三套中的《琴音板》由同一主题旋律变化反复的十大段组成，除第一大段多一起句的4小节外，各个大段都是34小节、8个乐句构成，即4+3+4+6+4+4+4+5，各句基本落于商、羽、商、商、羽、商音。《琴音板》的主题音调同《八板》虽不明显，但乐句结构同"八板体"有着一定的联系。

碰八板是由四件乐器合奏的套曲，筝、扬琴、琵琶、如意勾各自演奏的曲子，均由8个乐句组成，除了第五句是12板以外，其他乐句都是由八板组成，全曲加之共为68板（34小节或68小节），结构上属较为规整的类型。民间流传的手抄本工尺谱中，对乐句和板的标记甚清。工尺谱的书写格式是自右至左，自上而下撰写，有的竖行上面标有数字，写着"壹板"、"贰板"、"叁板"……"捌板"，有的工尺谱中是写"一、二、三……八"，表示着每个乐句，艺人们称之为"大八板"或"六八板"。每一竖行工尺谱的右边，不等的标记有8个或12个减号"—"，表明着每一板的实板之处。例如碰八板"大板第三"之筝曲《鸿雁捎书》的工尺谱：

图二



碰八板是“八板体”的套曲形式，一般由四个部分组成，各部分依照由慢到快，由简到繁的原则连缀而成。艺人们对这四部分的称呼为“大板第一”、“大板第二”、“大板第三”、“大板第四”。“大板”主要为区分乐句中的“板”，即每一强拍的击板处。如“大板第一”部分，筝奏《汉宫秋月》或《隐公自叹》等，扬琴奏《满州乐》等，琵琶奏《双凤齐鸣》等，如意勾奏《丹淅》等。其组合关系如下：

图三

板类 / 曲名 / 乐器	大板第一	大板第二	大板第三		大板第四			
筝	汉宫秋月（隐公自叹）	美女思乡（鸿雁捎书）	鸿雁捎书	莺啭黄鹂	琴韵	风摆翠竹	夜静銮玲	书韵
扬琴	满州乐	满州词	天下同	天下同	流水	流水	流水	流水
琵琶	双凤齐鸣	丹凤朝阳	夜撞金钟	鸾凤争巢	鸾凤争巢	鸾凤争巢	鸾凤争巢	鸾凤争巢
如意勾	丹淅	满州词	天下同	天下同	红娘巧辩	红娘巧辩	红娘巧辩	红娘巧辩

套曲中的每首乐曲均是4+4+4+4+6+4+4+4的结构形式，即：

图四

第一句	第二句	第三句	第四句	第五句	第六句	第七句	第八句
4	4	4	4	6	4	4	4
起		承		转		合	

河南曲子板头曲的结构，基本上都是“八板体”类型，它的主题旋律基本上是《八板》变体。如《打雁》一曲，其结构关系是：

图五

a a`	b c	d e	f e`
4 + 4	3 + 4	7 + 4	4 + 4
商 徵	商 徵	宫 宫	宫 宫
起	承	转	合

从现存的河南曲子板头曲看，它的结构基本上都是由2/4拍子的68小节或由4/4拍子的34小节组成的起承转合关系的8句，因此，河南曲子板头曲的结构形式和主题旋律关系，基本上就是前述的《八板》类型。

潮州细乐是“潮州弦诗乐”中的一种演奏形式，“潮州弦诗乐”用三弦、琵琶、筝合奏则就成为“细乐”。潮州民间有著名的十大套曲，如《大八板》、《月儿高》、《玉连环》、《寒鸦戏水》等。这些由“头板”（4/4，慢板）、“拷拍”（1/4，快板）、“三板”（1/4，快板）三部分组成的六十八板乐曲，民间称为“大套曲”。当然，并不是每曲三部分都要全用。这十大套曲也是潮州细乐常用曲目，它的基本主题都是起承转合的“八板体”，只不过有的比较明显（如《月儿高》、《大八板》等），有的变化大些（如《昭君怨》、《黄鹂词》等）。

潮州细乐合奏中，演奏者都遵循同样一份原始谱（二四谱或工尺谱），同时，按照各自乐器的演奏特点和个人的技法习惯来加花变奏。因此，各乐器谱子的结构特点是一致的。如《寒鸦戏水》：

图六

a a`	b c	d e	f e`
8 + 8	8 + 8	12 + 8	8 + 8
商 徵	宫 徵	宫 变徵	变徵 宫
起	承	转	合

综上看来，弦索十三套、碰八板、河南曲子板头曲、潮州细乐的曲式结构

基本上是一致的，都是34小节或68小节、八句的六十八板结构，同属起、承、转、合的关系类型。但它们之间也有差异，如乐句的长短上就有不同。

表二

乐　　句	一	二	三	四	五	六	七	八	小节	板数
《八板》	4	4	4	4	6	4	4	4	34	68
弦索十三套《琴音板》	4	3	4	6	4	4	4	5	34	68
碰八板	4	4	4	4	6	4	4	4	34（68）	68
河南曲子板头曲《打雁》	4	4	3	4	7	4	4	4	34	68
潮州细乐《寒鸦戏水》	8	8	8	8	12	8	8	8	68	68

当然，每个乐曲都有自己的特点，就是同一乐种的各个乐曲之间未必都是一样的结构关系。

六十八板结构是各地丝弦乐多数传统乐曲所共有的特点，并不可任意增减。六十八板是如何产生的，丝弦乐的传统乐曲又如何选用六十八板结构，至今尚未考证出来。现在见到的关于六十八板结构的最早著作，是清乾隆二十七年（1762年）一素子整理的《琵琶谱》。该谱在《八板名源》中写到："讵知古人制作之初，有谱必有板，一谱合定六十八板，而六十八板中分为八节，节者段也，即落头句也。一段之下从字起板，故云八板。八板者，诸谱之祖，学谱之门，谱典虽多，离其祖者，终成杂乱。"清朝人还称其为"古人制作……诸谱之祖"，可见《八板》的历史之悠久。

另据菏泽地区的艺人们传说，六十八板是先人们根据《周易》六十四卦加上春、夏、秋、冬四季制定的，依据"八卦"之"乾、坤、震、巽、坎、离、艮、兑"为8个乐句，又依据每卦相生出八卦为每乐句的8板，计64板，加之春、夏、秋、冬为4板，共计68板。鉴于《周易》的"神秘"性，被历代人视为不可违反的"天书"，据此而来的六十八板结构也就被艺人们看作不能更改的定律。再者，丝弦乐一般都是三四件乐器合奏，这样，对每种乐器所演奏的乐谱都定为统一的板数，合奏起来就有章可循，多而不乱了。

另外，丝弦乐传统乐曲的六十八板结构，笔者认为和琵琶、筝这两种乐器也有一定关联。

其一，琵琶和筝历史久远，它们又是丝弦乐中的主要两种乐器，无论是四件或是三件乐器合奏的丝弦乐，都离不开琵琶和筝，它们在其中具有重要作用。如碰八板，筝就是主奏乐器，处于领头的地位。

其二，各地历史上流传下来的琵琶和筝曲中，大量的是六十八板结构。从我国民间器乐演奏的传统特点看，几种乐器一起演奏就为合奏曲，分开演奏就成为独奏曲，能合能分，互相补充，互相借鉴，是民间器乐曲的主要特点。如弦索十三套第七套《月儿高》，在《华氏琵琶谱》（1819年出版）中，也有这么一首《月儿高》，归入“浙派”的名下，除了分段与弦索十三套第七套不同外，乐曲本身，大体相似。弦索十三套第十套《海青》与《华氏琵琶谱》中的《海青拿鹅》也基本相同。至于二者的关系，谁先谁后，谁借用于谁，就很难说了。

由此看来，传统的琵琶曲和筝曲的六十八板结构对丝弦乐是有很大影响的。

四、旋律音调

丝弦乐是我国古老的器乐合奏，从横的方面看，各地的丝弦乐在旋律特点上或多或少有其共同之处。它主题旋律优雅细致，富有古色古香的风格，但由于地域的关系，也各有自己的特点，即鲜明的地方色彩，这和以下几方面有密切的关联。

第一，民间传统曲牌《八板》的主题旋律、主题音调、落音、句法等方面对丝弦乐有较大影响，它们多是《八板》的变体，所以，具有一定的一致性。如碰八板四种合奏乐器同时演奏四个不同的曲子，则是四个不同的《八板》变体，如“大板第三”：筝曲《鸿雁捎书》、扬琴曲《天下同》、如意勾曲《天下同》、琵琶曲《夜撞金钟》。

河南曲子板头曲和潮州细乐的合奏，均由四件或三件乐器遵循同一原

始谱，同时按照各自乐器的演奏特点和技法来加花演奏，形成在《八板》变体统一下的各自变化旋律的进行，如河南曲子板头曲中《小飞舞》等。

第二，由于丝弦乐采用弹拨乐器较多，所以，丝弦乐的音响色彩便主要是弹拨乐的音响色彩。如弦索十三套、碰八板、河南曲子板头曲的乐队四件乐器中就有三件是弹拨乐器，潮州细乐三件乐器则全是弹拨乐器。这也是丝弦乐的主要特点之一。

弹拨乐器"促弦繁响"和加花、装饰性的演奏技法以及旋律节奏特点，在丝弦乐中表现得十分充分，密集型的节奏和华丽的曲调进行，使得丝弦乐声繁激越、明朗活泼。

第三，丝弦乐在乐曲曲目上和其他乐种是互相引用、互相吸收的，通过和本乐种的结合，为己所用。各地丝弦乐合奏曲与古典的琴曲、琵琶曲以及明、清俗曲就有密切的关系。如弦索十三套第九套《普庵咒》、第十套《舞名马》；碰八板中的《高山流水》、《汉宫秋月》；潮州细乐中的《胡笳十八柏》等。

第四，丝弦乐由于地域的关系，受当地戏曲、说唱、民歌和其他器乐曲的影响，形成了各自的地方风格特点，无论在乐曲的旋律音调上，还是在地方色彩韵味上，都有着自己的个性。如河南曲子板头曲就是在说唱音乐"河南曲子"的基础上建立的，曲调显得那么活泼灵巧、圆润婉转。再如碰八板和"山东琴书"更有着密切的关系。

"山东琴书"是山东省菏泽地区的一种说唱音乐，深受人们的喜爱，它的表演形式是边唱边奏，演唱者便是伴奏者，每个伴奏都要参加演唱，有的还是多面手，能演奏一二种乐器。"山东琴书"的伴奏乐器主要有扬琴、坠琴、软弓胡、筝、板等。这些乐器的乐手们有的还是碰八板的乐队人员，除筝、扬琴外，坠琴或软弓胡的演奏者还能演奏如意勾或琵琶。所以，碰八板和"山东琴书"的音乐是互相影响的。如"山东琴书"的前奏曲，艺人就叫它《大八板》或《老八板》，它与碰八板中的曲子在旋律音调、节奏节拍等方面就有一定的联系。

"山东琴书"有丰富的演唱曲牌和板头曲（即前奏曲和间奏曲），丝弦

乐队除演奏“八板体”套曲外，还常合奏这些牌子曲和板头曲，以丰富自己的演奏曲目，如《凤阳歌》、《大八板》、《降香牌》、《叠断桥》、《上河调》等。

潮州细乐过去是用古谱“二四谱”作为原始谱，这是一种只能以潮州方言念唱的古乐诗谱，因此，它的旋律音调有着鲜明的地方色彩。根据“二四谱”的谱式音阶特点，又分出了“轻六调”、“重六调”、“活五调”等音阶。

表三

二四谱	二	三轻重	四	五	六轻重	七	八
工尺谱	合	四　乙	上	尺	工　凡	六	五
简谱	5	6　7	1	2	3　4	5	6
轻六调音阶	5	6	1	2	3	5	6
重六调音阶	5	7	1	2	4	5	

潮州细乐代表性的古典乐曲有十大套，“重六调”和“轻六调”各占一半。“重六调”的是《寒鸦戏水》、《月儿高》、《小桃红》、《黄鹂词》、《昭君怨》，“轻六调”的是《大八板》(又叫《薰风曲》)、《凤求凰》、《玉连环》、《锦上添花》、《平沙落雁》。“重六调”的旋律特点是委婉、深情，如《昭君怨》、《月儿高》等，也有的旋律轻巧、清新，如《寒鸦戏水》、《黄鹂词》等。“轻六调”的旋律特点一般都是流畅、轻快。潮州细乐有不少曲目是来自民间流行的民歌小调和各种地方戏曲的伴奏音乐，如《柳青娘》、《深闺怨》、《粉红莲》等。

五、织　体

丝弦乐作为民间传统的合奏乐，从纵的方面看，它的多声部织体主要有支声型织体、复调性织体、复调和支声结合型织体三种类型。

（一）支声型织体

以某一曲牌为主题旋律，各种乐器依据基本曲调并根据乐器的性能特点

进行变奏，它们统一在基本旋律之下，既照顾到整体，又发挥各种乐器的演奏特点，可说是同一原始谱在各种乐器上的变奏。丝弦乐一般是由一件乐器为主并演奏基本旋律，其他乐器进行强让交替、你简我繁、你繁我简的变奏。

支声型织体在丝弦乐中占有大多数，如弦索十三套之《琴音板》第一段，四件乐器均在围绕原始谱进行变奏，以胡琴主奏，筝对胡琴作烘托并与琵琶、三弦简繁相让，琵琶和三弦在中间则作加花润饰性变奏。

河南曲子板头曲《打雁》的织体和上例有相似之处。

（二）复调型织体

丝弦乐重奏的复调化织体很有特点，别致典雅。碰八板即是典型的例子。由筝、扬琴、琵琶、如意勾演奏的碰八板，是一种由四大部分组成的完整的大套曲，各部分依照由慢到快、由简到繁的原则连缀而成，艺人们称这四个部分为“大板第一”、“大板第二”、“大板第三”、“大板第四”。四件乐器重奏时，分别在四个声部中演奏不同的曲子，形成多声部的复调型织体，属于对比性复调。虽说曲目不同，但由于它们同属“八板体”，所以，往往在强拍上的音符和句尾的落音基本一致，演奏起来同中有异、异中有同、时同时异，造成一种音响丰富、跌宕起伏的效果。如碰八板之“大板第一”中的筝曲《汉宫秋月》、扬琴曲《满州乐》、如意勾曲《丹淅》、琵琶曲《双凤齐鸣》的合奏织体。

（三）复调和支调结合型织体

弦索十三套《十六板》是被荣斋认为最难的一套。他在总谱标题下写着：“十六套内，此套最难，皆因字音交错强让之妙。……余将此套诸器字谱汇集一幅，著明缓急、起止、强让交错之处，以备同好者易得耳。”《十六板》总谱是由《十六板》与《八板》两个不同乐曲交错编配而成，《十六板》是其中的主旋律，《八板》是与之配合的对位旋律，琵琶、三弦、胡琴、筝四部又都是《十六板》原始谱在各种乐器上的变奏，可以说《十六板》的多声部织体属于复调和支声结合的类型。因它不同于碰八板的对比复调，也不同于河南曲子板头曲单一的以某主题旋律为主而进行各乐器自身的变奏形式，它二者兼而有之，但又有所不同。

《十六板》一套16段是主旋律16次的自由变奏，而它们的对位旋律《八板》则基本不变。

除《十六板》外，弦索十三套中，《清音串》也使用了对位旋律。《清音串》第一段28小节处，在标有“岔串起”的总谱中插进了《竹子》的曲调作为对位旋律。《清音串》和《十六板》比较起来也有差异，不同的是，前者在四种乐器的谱下还各自附有对位旋律的《竹子》谱，并且时而插进，时而退出。全套四大段和一段尾声中，除第一段外，第三段中间三次反复出现了“岔串”中的部分乐句。

弦索十三套、碰八板、河南曲子板头曲、潮州细乐是我国民间传统丝弦音乐中较有代表性的四个乐种，它们在艺术特点等方面除了本文所述的共同之处以外，其他方面也有一些共同点，如速度关系基本上都是由慢到快的规律；演奏形式多是几个曲子连缀一起的套曲等等。

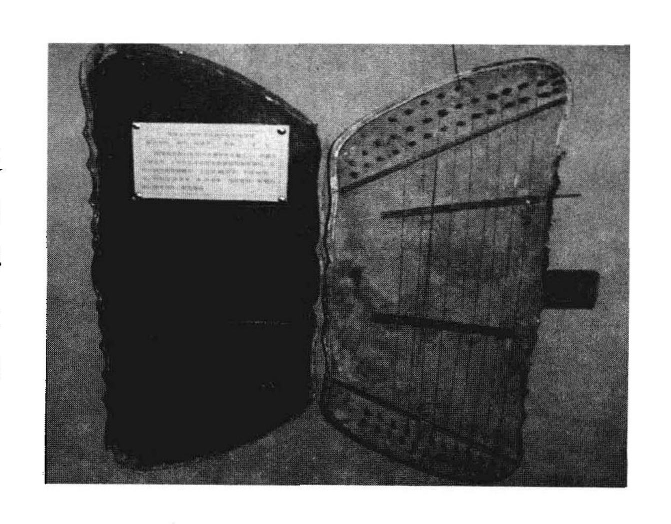
由于地理位置、文化生活、风俗习惯等方面的原因，在以上四种丝弦乐种之间，弦索十三套、碰八板、河南曲子板头曲关系较为接近，又由于山东菏泽地区与河南开封等地区接壤，同属中原地域，所以，后两者关系更为密切，相通之处更为多一些。

以上，由于受资料限制，还有很多方面没有深入，如调式、调性、和声等方面，对其他地方的民间传统丝弦乐也没有涉及到，有待进一步的分析研究。

附：

图一

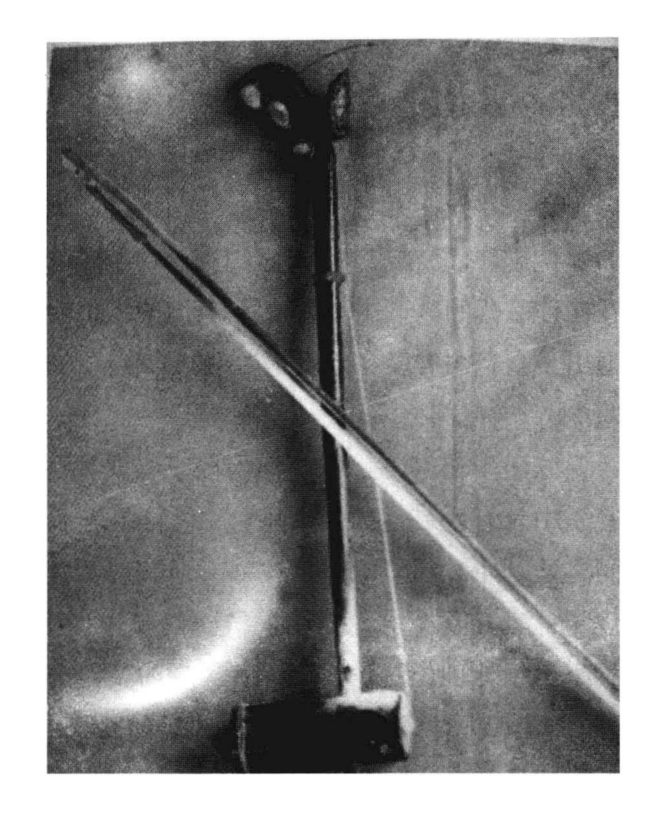
菏泽市民间还存有一些被称为“蝴蝶琴”的小扬琴。形制尺寸：两排码，长792毫米，宽231毫米，右边为紧弦轴，左边为栓弦钉。



图二

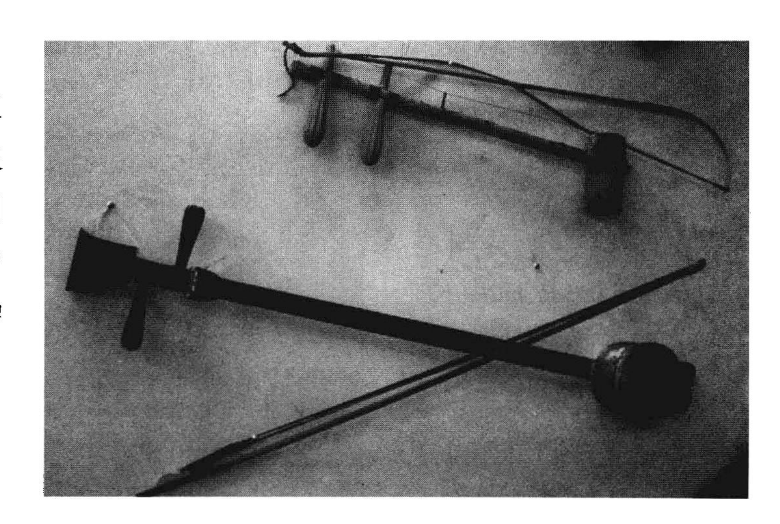
郓城县武安乡张坑村保存有清代时的一把如意勾。

形制尺寸：全长654毫米，筒呈八楞型，筒面直径53毫米，筒长120毫米，筒厚4毫米。



图三

菏泽民间至今仍广泛流传有很多软弓胡（除自制的软弓外，其他与京胡形制相同）和坠琴乐器。



图四　菏泽丝弦乐“碰八板”



郓城县武安镇艺人在演奏碰八板，左起郭洪涛、张修宽、刘贵申、季玉玺、张勤节、张友冉。

参考文献

[1] 袁静芳:《民族器乐》.
[2] 叶栋:《民族器乐的体裁与形式》.
[3] 高厚永:《民族器乐概论》.
[4]《弦索十三套》,人民音乐出版社，1995.
[5] 中央音乐学院中国音乐研究所:《民族器乐》，1962.

（原载《比较音乐研究》，1995年第2期；中央音乐学院《音乐学文集》第2集，1996）

民歌的衰微、保存与转型

王　亮

在历史上相当长的一段时期内，民歌在人民群众中广泛流传，人们用它抒发情感、传达情意、交际娱乐、辅助劳动，它成为了人民的日常伴侣和精神寄托，在社会生活中发挥着重要作用。然而随着科学技术的发展，生产方式的进步，生活条件的改善，通讯手段的丰富，人们的生活方式和内容发生了极大的改变。曾经辉煌的民歌在现代正在逐渐走向衰微甚至失传，民歌的生存出现了日益严重的危机。在汉族地区，“城镇大街小巷过去的叫卖调，变成了今日商店、交易亭里立体声音响设备播放的现代音乐；功能性的轻音乐和歌星们的演唱，取代了昔日乡民劳作时的号子；往年悠闲自得的小调，逐渐被流行歌曲所代替……”[①]在少数民族地区，像哈尼族下子雄山寨的情形已不是个别现象：“寨中年轻人的聚会由传统的通过歌曲演唱或乐器演奏进行相互交流而逐渐衍变为聚看香港武打片或演唱卡拉OK……在寨子未通电之前，这里每天晚上都可以听到三弦弹奏声和笛子吹奏声，年轻人背着三弦在寨子里边走边弹唱，向心仪的姑娘发出邀请，请姑娘一起出来对唱山

作者简介：王亮（1954—），男。

① 李彦荣：《西部传统音乐的保护及其历史意义》，载《中国音乐》，2002年第1期，第38页。

歌……如今到了晚上，年轻人大都围坐在电视机旁，那动人的三弦声和情歌对唱似乎再也听不到了。”[①]民歌在现代化的社会中究竟还有没有存在的必要？原生态民歌是随其自生自灭，还是须采取必要措施加以保护、延缓其衰亡；或是采用“博物馆式”保存，留住“民族魂”，使其在未来社会发挥应有影响；抑或是适应社会发展，搞好民歌的转型，创立新型民歌。这些，都成为富有使命感的现代音乐人特别是音乐理论工作者必须认真思考的重要问题。

一

一般来讲，民歌的产生有其特定的时代和特定的环境，是农业时代相对封闭环境的产物。农业文明时期的人类生产活动打着深深的“自然”印记，因此，民歌的声音和内容都呈现出“自然”特征；而农业社会经济生产自给自足的封闭性特点，又使民歌带有强烈的地域性风格。简言之，在农业文明时期，民歌与其生存环境呈“依附”关系。我国从古代直到20世纪上半叶的情形，基本如此。[②]20世纪70年代末，我国经济建设开始步入现代化的历史轨道，农业文明开始向工业文明转型。现代工业社会以科学技术的进步和信息的快速传播为武器，以征服自然、市场竞争和获取物质利益为目标，在不长的时间里，为社会创造了极其丰富的物质财富。与此相适应，现代大众传媒诸如广播、电视、互联网高度发达，极大地改变了人们传统的生活方式，现代意义的音乐占据着人们特别是青少年的业余生活空间。具有“自然”、“封闭”特征的民歌，在现代社会环境面前显得格格不入，呈“非协调”状态。有的青年朋友说：“你总不能要求成天出入写字间的年轻人哼哼‘家

① 曹军：《从哈尼族音乐调查看中国传统音乐的传承与变迁》，载《中国传统音乐的诠释》（国际传统音乐学会第三十七届年会论文集），第95页。

② 蔡际洲：《中国传统音乐的生态系统及其可持续发展》，载《中国音乐》，2003年第2期，第16页。

住三十里铺'吧，你总不能要求中关村的年轻才俊们看着显微镜心里想着'羊肚肚手巾头上戴'吧？"[①]这话在一定程度上反映了传统民歌与时代之间的隔膜。

从民歌的现状来看，劳动号子是最早衰微的一种体裁，因为它依附于笨重的体力劳动。随着生产力的发展，体力劳动逐步为机器生产所代替，劳动号子也必然会逐渐减少、消失。事实上，现在很多生产劳动早已经不唱号子了。杠棒已为吊车、传送带所代替；板车已为汽车、拖拉机所代替；碾米的石磙、舂米的碓子、笨重的水车和世代相沿的划桨板挠已为各种机器所代替。劳动条件的变化，使号子失去了它所依存的基础。山歌、小调的生存环境也发生了很大变化，人们在山野劳动生活场合已很少唱山歌，过去在日常生活中自娱自乐的小调也已逐渐被一些创作歌曲（年轻人更偏爱流行歌曲）所代替。陕北著名信天游民歌手王向荣曾非常感慨地说："我们这一辈人之后，恐怕就没人能接上来了。"[②]汉族地区如此，少数民族地区传统歌种的生存环境也普遍不太乐观，以内蒙古长调牧歌为例："作为游牧民族的蒙古族，自古以来就保持着游牧迁徙的生产生活方式和相对单一的牧业经济。由于中国经济的迅速发展，内蒙古经济也随着农业、工业、信息产业的发展呈现出多样性。辽阔的草原上出现了城市、公路、铁路等等。游牧生活逐渐转变为定居，骑马放牧逐渐发展到驾驶摩托车或吉普车放牧。所以，牧业地区的生活方式也在逐渐发生着变化，这种变化使蒙古族长调的传唱范围逐渐缩小。"[③]少数民族地区的音乐工作者普遍反映：伴随着社会的不断进步和"村村通"工程的逐步完善，多媒体的传播将许多先进的思想观念与现代文明源源不断地输入少数民族地区，从而迫使其改变以往固有的文化理念。随着现代娱乐方式的出现，传统音乐已经面临加速变异的残酷现实，加之自然环

---

① 见互联网《民族魂》。

② 见互联网《民族魂》。

③ 潮鲁：《蒙古族长调牧歌研究现状及思考》，载《中国传统音乐的诠释》（国际传统音乐学会第三十七届年会论文集），第496页。

境、人文环境以及人们自身观念等的改变，都将使得诸少数民族音乐产生突变，甚至消亡。[1]

总的来看，物质文明的高度发展和现代社会的快节奏生活方式，使纯粹的民歌已失去其赖以生存的土壤。尽管可能在局部还会有繁荣景象出现，但从整体、长远、根本上说，原生态民歌面临着严重的生存危机。

二

已故音乐学家黄翔鹏先生有句名言："传统是一条河流。"传统是在历史流变中形成的，也必然在流变中发展。民歌属于传统文化，传统文化中凝聚着民族精神，民族精神应该是永存的。为了传承民族精神，面对当前民歌衰微之现状，我们必须做好保存和发展两方面的工作。主要方式有以下五种：（一）资料式保存，即用文字、乐谱、音像等方式如实记录原生态民歌各方面的情况。这项工作由于《中国民间歌曲集成》的编撰，已经有了很好的基础，目前除了有关项目的拾缺补漏外，主要应作好民歌第一手音像资料的编辑出版和包含有民歌文字描述内容的地方音乐志的编纂工作。（二）展演式保存，即用文艺形式展示、搬演、模拟原生态民歌的演唱、表演状况。目前许多旅游点已采用了这种方式，为了吸引游客，提高经济收入，地方政府在游人密集区设置舞台或表演场所，将当地民歌和其他民间艺术形式进行集中展演，尽管这种方式下的民歌已不再是纯粹的原生态，但仍基本上保存了当地民歌的音乐特征。如云南丽江的传统音乐表演就属于这种方式。（三）民俗式保存，即通过延续开展民间风俗活动来保存民歌。演唱民歌是许多民俗活动的重要内容，有的民俗节日本身就是民歌节。如苗族的芦笙节、回族的花儿会、壮族的歌圩、京族的哈节、仫佬族的后生节、瑶族的放浪、侗族的坐妹、蒙古族的敖包会、藏族的雪顿节等等，有一些民族还有着唱婚礼歌、丧葬

① 桑德诺瓦：《机遇与挑战共存希望与光明同在》，载《中国音乐》，2003年第1期，第42页。

歌、降神歌、酒歌等风俗歌曲的传统，如这些传统民俗能够得到维持和延续，其中的民歌自然能够得以有效的保存。（四）课堂式保存，或称教育式保存，即通过民歌进入小、中、大学课堂的方式或对社会青年进行集中培训的方式来传承保存经典民歌，如福建泉州把南音引入课堂，贵州艺术专科学校开办了芦笙班、侗歌班，新疆教育厅组织编写含有大量民歌内容的中小学音乐课本并举办木卡姆艺术表演班，内蒙古举办长调歌手班，广西举办壮族歌手班，全国各高等音乐院校均开设了民歌课程等等。目前在这方面存在的主要问题是：1. 没有全国统编民歌教材，对每个省、每个民族、每种体裁、每一歌种的经典民歌没有明确划定。2. 各地乡土音乐教材的编选和使用普遍存在未落实或质量低的问题。3. 合格的教师极为短缺。（五）媒体式保存，即通过在广播、电视、互联网等现代媒体上开辟专栏、设置专题，定期、系统地播放经典民歌，宣传介绍民歌知识，以生动性来强化民歌的社会记忆和影响，达到保存民歌的效果。如果以上几种方式的保存工作能很好地进行，则可对民歌的发展打下良好的基础，对顺利完成民歌转型起到很好的过渡作用。

三

保存不是目的，目的是为了更好地发展。民歌要在现代化社会进程中求得发展，必须解决好民歌自身的适应性转型问题。这个问题已引起了越来越多的音乐家、理论家的思索。中国艺术研究院田青研究员曾指出：民歌是民族的根，民族的魂，既然它们经历了几千年、几百年的时间的考验并未消亡，那么它就会继续流传下去。关键的问题是要寻找出好的转型方式，来传承和发展民歌。中央音乐学院钱茸教授也说：民歌要根据“土壤”的变化，在保存风骨的基础上，进行转型。[①]怎样转型？保存怎样的风骨？笔者提出如下的意见，以就教于方家。

（一）民歌的内涵需要发展，应建立“新民歌”[①]概念。为了使民歌

① 见互联网《民族魂》。

能够在现代社会中存活下去，复兴起来，使新的民歌能够不断产生，持续发展。第一，应结合实际，充实民歌内涵，建立起“新民歌”概念。新民歌，即：现代社会在传统民歌基础上由人民群众创作的具有民族风格及大众品味特点的歌曲。与传统民歌概念作个比较，过去的民歌概念为：“民间歌曲，是劳动人民为了表达自己的思想感情而集体创作的一种艺术形式。源于人民生活，又对人民生活起广泛深入的作用。在群众口头的代代相传中，不断得到加工。”[②]这个概念只适合于表述农业文明时期的传统民歌，传统民歌的创作主体是农民、手工业劳动者和工人，不包括知识分子。而现代社会里知识分子是工人阶级的一部分。另外，除农民、工人、知识分子外，军人、学生、经商者和其他成分的人员都可以创作民歌，所以，“新民歌”概念中原来的劳动人民应改为人民群众。第二，传统民歌创作与流传过程具有口头性特点，这与创作环境有关，但主要是由于过去劳动人民绝大多数都不识字，作品只能口头流传，而现在书面创作应成为民歌创作的主要方式。所以，“新民歌”概念中不应再有口头性的提法。第三，传统民歌的曲调和唱词在长期的流传过程中可以不断地经过众人加工而产生变异，具有集体性特征。而现代社会注重个人权益，发表作品受著作权法保护，不再许可经人随意改动。所以，“新民歌”概念中不应再提集体性特征。总之，传统民歌强调创作的口头性、集体性，流传的变异性特征。而“新民歌”则重点强调思想内容的人民性、创作风格的民族性和审美取向的大众性。思想内容的人民性，即：新民歌是新时代人民的心声。在新的时代里，人民群众中的任何一员，都可以用新型民歌的形式，来自由地表达本人和大众的思想、感情、意志、要求和愿望。创作风格的民族性，指作品虽具时代特点，但从词曲到演唱都秉承着传统民歌的骨脉风韵，有着浓郁的地方色彩和民族风格。审美取向的大众性，是指作品的受众永远是普通民众，与强调高难度、高技巧、职业化相反，好

---

① 过去有人曾把新出现的民歌称为新民歌。这里的“新民歌”是新型民歌的涵义，与过去的民歌概念不同。详见文内解释。

② 见《中国音乐词典》。

听、好唱、易学、易记是这类新型民歌的追求所在。

（二）民歌的外延需要扩大，新民歌应包括作曲家的类似作品。在欧洲、美洲各国，民歌不仅包括传统民歌，也包括作曲家模仿民歌风格进行创作或依据民歌曲调改编的歌曲。如：美国克尔恩的《老人河》、意大利卡普阿的《我的太阳》、德国F.西尔歇的《洛雷莱》、法国F.贝拉的《我的诺曼底》、西班牙S.伊拉迭尔的《鸽子》、英国H.R.毕晓普的《家，可爱的家》、墨西哥M.庞塞的《小星星》等。我国在过去没有采用这一广义的民歌概念，但随着时代的发展，在传统民歌即将转型，"新民歌"概念即将创立之时，应不失时机地启用这一概念。一则可在此领域与国际接轨，扩大中国新民歌在国际间的传播；再者通过作曲家的加盟，新型民歌的质量也可得到保障和提高。像过去冼星海的《二月里来》、马可的《南泥湾》、唐诃的《众手浇开幸福花》、史掌元的《唱得幸福落满坡》、金砂的《毛主席来到咱农庄》、张棣昌的《人说山西好风光》、吕其明的《谁不说俺家乡好》等等，都可归为"新民歌"。如果采用了这一概念，像前些年音乐界发生的关于王洛宾《在那遥远的地方》一系列歌曲以及近年来关于郭颂《乌苏里船歌》、赵季平《好汉歌》等歌曲的纠纷，就会因作品既是改编创作又属新民歌而变得非常容易解决。

"新民歌"的理论需要完善，"新民歌"的兴起需要发动：理论家积极倡导，群众作者踊跃尝试，词曲作家热心参与，社会各界大力支持；新民歌杂志应运创刊，新民歌比赛适时设立，新民歌唱法多姿多彩，新民歌演唱蔚然成风。

（原载《文艺研究》，2005年第3期）

让花儿永远歌唱
——中国花儿曲令概论

王　沛

中国花儿，是大西北江河山川的精灵，是大西北古今多民族音乐交响的结晶。花儿被誉为“大西北之魂”、“活着的《诗经》”。20世纪40年代初开始，数代民族音乐家收集、整理、研究花儿的活动，使花儿的音乐文本逐步涌现在世人面前，花儿成为永远可以歌唱的中国民歌瑰宝。

花儿因歌种的不同，被学术界分为河州型花儿和洮岷型花儿，名同源异，各具特色。河州型花儿，又称“少年”，近些年也称“河湟花儿”、“西北花儿”、“中国花儿”。河州是甘肃省临夏回族自治州古称，因黄河而得名。河州型花儿演唱民族之多、流行地域之广、唱词之独特，曲调之丰富，可位列中外山歌之冠。从早期唱词及遗留的民俗等分析：河州型花儿承袭着西北彩陶文化的流韵，映射着《诗经》的原生态，是秦、南北朝时期羌、汉民歌融合而具雏形，后经隋、元时期汉族及汉化羌族、藏族的演唱逐渐形成和完善，明代以后，经汉、回、东乡、保安、撒拉、土等民族的演唱和传播，流传在甘肃、青海、宁夏、新疆等地，陕西宝鸡以西、四川若尔盖一带及西藏部分地区也有流传，成为汉、回、东乡、保安、撒拉、土和部分藏、裕固、蒙古等民族都喜爱的山歌。

作者简介：王沛（1953—），男。

洮岷型花儿，是流传在康乐、临潭、临洮、卓尼、渭源、岷县等县的花儿。流传地域较小，但演唱习俗别致。洮岷花儿受到秦汉氐羌民歌影响，在唐宋吐蕃“踏歌”中孕育，与汉族［牛拉拉］等曲调交融，到元明时期逐步成熟，成为传唱在洮河中上游地区汉族及藏、回、土等民族群众的山歌。

一、花海采风成果辉煌

1940年张亚雄编著出版《花儿集》，展示了丰富唱词资料，功绩卓著。花儿曲调的搜集整理紧随其后，逐步深入，考查研究的广度、深度和出版专集、论著的数量，受到中外文化学术界的高度关注。

（一）拓荒期（1942—1949）

西北花儿，深深地吸引着独具慧眼的民族音乐家。20世纪40年代初，中国最高音乐学府——重庆青木关音乐学院的作曲家王云阶，到青海进行教学和音乐采风活动。他找到东部农业区的撒拉族女歌手哈图玛，记录下第一首花儿曲调［山丹花］（见谱214）。[①]1943年在他主编的《青海民国日报》、《乐艺》音乐副刊发表，这是目前见到的河州型花儿首次以音乐曲谱的形式出现，拉开了花儿永远可以以谱传唱的序幕，避免了《诗经》记词不记曲、难以歌唱的千古遗憾。之后他相继记录发表［东峡令］、［荷花儿］、［白牡丹］、［黄花儿］、［六六三］、［尕马儿］、［水红花］、［乖嘴儿］等曲调，使花儿插上音乐的翅膀，飞向全国各地。王云阶先生为花儿音乐的收集、传播，作出了开拓性的贡献。

著名音乐家王洛宾，这一时期在西北挖掘民歌，1948年10月再版的张亚雄《花儿集》，选入了他记录的“花儿谱（其四）”（见谱313）。该书还载入了张东江的“花儿谱（其一）”（见谱6）、“花儿谱（其二）”（见谱15），逯登泰的“花儿谱（其三）”（见谱244）。1947年10月15日，萌竹在《西北通讯》第八期发表《青海花儿新论》，其中有［互助令儿］曲谱。同时，前中央大

① 文中曲谱请见王沛主编：《中国花儿曲令全集》，甘肃人民出版社，2007或2008。

学边政系和国立边疆学校部分在重庆、南京的西北学生，收集编纂了《花儿初探》一书，在南京发行，对花儿的渊源、曲谱作了一定的阐述。

这一时期主要是音乐先行者们的个体活动，花儿的词曲及有关背景均有记录，范围较小，意义重大，给后人留下了弥足珍贵的早期花儿曲调。

（二）开展期（1950—1966）

新中国的建立，花儿沐浴春风，党和国家的重视和提倡，使花儿歌手破天荒地登上北京的“大雅之堂”，花儿音乐的收集、整理出现深入开展的可喜局面。

1950年11月，商务印书馆出版擎夫、寒荔编的《西北民歌集》第一册，选入[憨肉肉]等曲调。同时，甘肃文联文学工作者协会编、新华书店兰州分店出版《西北回族民歌选》第一集，编入唐剑虹演唱、任光地记谱的[晶晶花儿开]、[大眼睛]、[抹青稞]等6首花儿。1951年2月，紫辰整理的《青海民歌》由甘肃人民出版社出版，选编紫辰、陈毅通、华思等先生记录的花儿56首，词曲整理认真，是第一本花儿曲令比较集中的图书。1953年3月，朱仲禄整理的《花儿选》由西北人民出版社出版，是“花儿王”早期的花儿汇集，也凝聚着著名音乐家关鹤岩对花儿的挚爱。关鹤岩、陈川静、刘烽等音乐家纪录的60首花儿曲谱，词美曲精，首曲[河州令·上去高山望平川]，随着朱仲禄的演唱广为传播、享誉中外。该书是花儿曲令搜集史上的首座里程碑。5月，朱仲禄与临夏花儿歌手王绍明、马占祥在西安集训，准备参加“全国第一届民间音乐舞蹈汇演”，他们感到[河州令]流传最广、变体最多、影响最大，在朱仲禄的提议下，他们把影响最大的曲调定为[河州大令]、把[憨肉肉]定为[河州二令]、把[阿哥的肉]（青海称为“直令”）定为[河州三令]，使[河州令]名称得到较科学的划分，后被人们普遍接受。

1954年3月，中国唱片社编辑出版《中国唱片歌曲选》，朱仲禄演唱的[河州大令·上去高山望平川]入选。1954年12月，甘肃省文化局、文联编印周健、剑虹整理的《甘肃民歌选》第二集，编选周健、包志清、邸作人等记录的[河州大令]等21首，词曲俱佳，反映着甘肃部分花儿的音乐形态。1957

年10月，王云阶整理的《山丹花》由上海音乐出版社出版，使法图玛等演唱的花儿再次进入音乐界。华恩整理的《青海民间歌曲集》由青海人民出版社出版，有近90首花儿，是青海花儿的大量展现。1958年，由音乐出版社出版《无伴奏合唱歌曲花儿集》，是作曲家马思聪根据朱仲禄演唱的花儿创编的，他在20件作品中完整地保留了花儿的传统曲调，然后进行了变奏等处理，使花儿进入高雅的声乐殿堂。1959年3月，中国音乐家协会编、东风文艺出版社出版《中国民歌选集》，选入朱仲禄、张玉贤、韩金才、徐才让等唱，刘烽、陈川静、关鹤岩等记谱的[河州大令]、[下四川]、[三三儿六]、[梁梁上浪来]、[撒拉儿]、[仓啷啷]等12首曲令。12月，甘肃省群众艺术馆编印《甘肃新民歌选》第一集，编入王绍明唱、杨开熙记的[小我的花儿令]、[尕马儿令]、[金盏花儿令]等5首曲令。同时，由青海省群艺馆、省音协合编，青海人民出版社出版《青海民间歌曲百首》，其中有49首花儿。

1960年3月，中国音乐研究所编、音乐出版社出版《中国民歌》，选入[河州大令]、[仓啷啷]等10多首曲令。1964年1月，甘肃省歌剧团编印《临夏民歌集》，选入包学良、鲁拓、刘尚仁等整理的106首河州型花儿，庄壮、鲁拓首次记录的5首莲花山花儿。这是甘肃音乐家们十多年在临夏采风的成果汇集，反映了临夏花儿的多彩风貌，为创作花儿歌剧《月亮湾》、《向阳川》发挥了积极作用。1965年3月，甘肃省文化局编印《全国少数民族群众业余艺术观摩演出会 · 甘肃省代表团有关资料汇编》，选入王麻赞、陈艾一卜、马正良唱，鲁拓、锡文整理的10首花儿。

这一阶段，音乐家们工作扎实，成果较多，陕西音乐家纪录的经典曲谱，在全国文艺界造成很大影响。

（三）辉煌期（1978—2006）

1966—1976年的“文化大革命”，花儿遭到浩劫。1978年后，花儿迎来春天。1979年7月国家文化部、国家民族事务委员会、中国音乐家协会正式颁布文件，全国展开编纂《中国民间歌曲集成》，并列为国家艺术科研重点项目，使花儿步入全面、科学、系统地搜集整理时期。

1978年3月，临夏州文化局举办全州民歌花儿演唱会并编印《春催花儿

开》，选入传统花儿曲令12首，成为新时期花儿的先声。1979年7月，青海省群众艺术馆为庆祝中华人民共和国成立三十周年编印《青海花儿曲选》，选入黄荣恩、杨沛英、马占山、更有等记录的花儿112首，是首本花儿曲令专集，在西北广为流传。10月，青海省西宁市文化馆编印《花儿集》，选编花儿12首。

1980年6月，甘肃人民出版社出版雪犁、柯杨编的《花儿选集》，编入庄壮、刘尚仁整理的河州型花儿10首，岷县花儿1首。该书是“文革”后出版的第一本花儿选集。11月，文化部文学艺术研究院音乐研究所编《中国民歌》，由上海文艺出版社出版，编入甘、宁、青河州型花儿47首，洮岷型花儿2首，在全国产生较大影响。1982年10月，临夏州文化局编印《临夏民歌集》，选入河州型花儿100首，洮岷型花儿3首。1983年5月，和政县文教局编印《甘肃和政民间歌曲选》，编入刘尚仁、王沛等记录的花儿33首。该书被作为甘肃省民歌集成样板转发全省各地。9月，新疆人民出版社出版，新疆文化厅、中国音协新疆分会合编《新疆民间歌曲选·塔吉克、达斡尔、回族专辑》，选载花儿5首，透露出新疆曲令的信息。12月，宁夏文化厅民族艺术研究室、宁夏音乐家协会、宁夏群众艺术馆合编《宁夏民歌选》，内有延河、潘振声、王世兴、安妮、杨少青等记录的河州型花儿100首，使人们首次集中地见到宁夏花儿曲调。1986年6月-12月，甘肃《陇苗》文艺月刊连载王沛的《河州花儿》专著，内选经典曲令24首。同时，中国民间文艺研究会甘肃分会编《莲花儿花儿选萃》，选入茅得记录的莲花山花儿4首。1987年8月，青海人民出版社出版雪犁、柯杨编的《西北花儿精选》，收入庄壮采记的河州型花儿47首，洮岷型花儿3首。1988年6月，宁夏固原县文化馆、中国民协宁夏分会合编《六盘山花儿两千首》，选入花儿曲令11首。11月，青海人民出版社出版周娟姑、张更有编《青海传统民间歌曲精选》，选入花儿曲调50首。

1991年1月，刘同生主编的《中国民间歌曲集成·宁夏卷》，由人民音乐出版社出版，选入延河、杨少青、王世兴等整理的宁夏花儿105首。1992年2月，甘肃民族出版社出版宁文焕编著的《洮州花儿散论》，编入

洮岷型花儿10首。1992年7月，庄壮主编的《中国民间歌曲集成·甘肃卷》由人民音乐出版社出版，选入庄壮、刘尚仁、杨鸣健、鲁拓、王沛等记录的甘肃花儿130首，其中河州型花儿121首，洮岷型花儿9首。1994年8月，关鹤岩主编的《中国民间歌曲集成·陕西卷》由中国ISBN中心出版，选入陈晓、阎路迅等记录的陕西花儿6首，宝鸡等地的花儿首次面世。1998年2月，山东文艺出版社出版乔建中著的《土地与歌》，载有河州型花儿15首，洮岷型花儿2首。1999年8月，王秉涟主编的《中国民间歌曲集成·新疆卷》由中国ISBN中心出版，选入富林、赵塔里木等记录的新疆花儿50首。

2000年3月，黄荣恩主编的《中国民间歌曲集成·青海卷》由中国ISBN中心出版，选入黄荣恩、巨奇君、杨沛英、马正元、马占山等记录的青海花儿200首。2000年3月，上海音乐出版社发行乔建中编著《中国经典民歌鉴赏指南》，入选河州型花儿16首，并有精彩点评。2001年6月，新疆青少年出版社出版发行潘志军、焦江主编《新疆回族"花儿"王》，编入新疆花儿26首。2002年6月，甘肃人民出版社出版发行汪鸿明、丁作枢编著的《莲花山与莲花山"花儿"》，编入王沛等记录的洮岷型花儿12首。9月，香港天马图书有限公司出版发行宋志贤编的《岷县民间歌曲》，选入河州型花儿4首，洮岷型花儿25首。2004年6月，敦煌文艺出版社出版张君仁编著的《花儿王朱仲禄——人类学情境中的民间歌手》，选入朱仲禄演唱的花儿154首，洮岷型花儿4首。2005年1月，和政县文化旅游局编印、罗瑛主编的《松鸣岩花儿曲令集》，选入花儿133首。2006年3月，中国文联出版社出版马占山编著的《土族音乐文化实录》，选入花儿89首，全面地再现了土族花儿的独特魅力。7月，甘肃文化出版社出版王魁编著《中国花儿音乐曲令大典》，选入河州型花儿156首，洮岷型花儿4首。2006年12月，甘肃人民出版社发行郭正清编著《河州花儿》，精选花儿150多首。

花儿音乐也吸引了许多国外音乐家和国际学术组织。1985年，美国哈佛大学东亚语文系及音乐系著名教授赵如兰，参加了甘肃国际花儿学术研讨会，并对花儿歌手多次录音录像。1998年8月，奥地利国家音响档案馆馆

长许勒博士与中国民族音乐学家乔建中等深入青海，采集花儿曲令。2000年7月，新西兰著名音乐家、惠灵顿维多利亚大学教授杰克·鲍迪创作歌剧《路易·艾黎》音乐，专程来临夏采录花儿，我提供了部分音像资料。他用花儿音调主导创作，还将我推荐的花儿歌手李贵洲、姬正珠邀请到新西兰参加国际歌剧艺术节，担任领唱、齐唱。杰克·鲍迪和杜亚雄还出版了《少年：来自中国西北部的情歌——歌手、歌词与音乐》英文版专著。2001年至2003年，联合国教科文组织专家多次考察甘肃、青海等地民歌（花儿）、对优秀歌手录音录像、举行专家座谈会、搜集花儿出版物等。2004年，将甘肃积石山、永靖、岷县和青海大通、互助、平安、循化、同仁、尖扎等县列为联合国教科文组织民歌"考察采录地"。

这一时期是花儿搜集整理的黄金时期，国家各级政府部门决策正确，各地花儿音乐文化工作者跋山涉水，深入田间地头、深山大漠，历时20多年，拿出音、谱、图、文俱佳的辉煌成果，国外音乐家和国际学术组织也做出积极贡献。

二、唱词奇特独树一帜

河州型花儿唱词，格律奇特，被称为"民间的格律诗"，在中国和世界民歌唱词中独树一帜。词式结构有四句式、折腰式等，其特点是"单句单字尾，双句双字尾，短句加在腰，单双折腰美"。

四句式是最典型的形式，每首四句，分为上下两段，每段由上下句组成。如：

上段（上句） 天上（嘛）拉云者地扯了雾，
　　（下句） 雾罩了大峡的口子；
下段（上句） 尕妹是绸子者阿哥是布，
　　（下句） 布粗者配不住绸子。

四句唱词隔句相对，一三句字数相同，二四句字数一致，构成上下段对称的结构形式。花儿曲调先唱上段后重复唱下段唱词，完成一首花儿的演唱。四句式唱词的基本节奏：一、三句是十个字，四顿，前三顿三个字为一顿，末顿单字尾，二、四句是八个字，三顿，前两顿三个字为一顿，末顿双字尾。中国传统诗歌、民歌是单字尾的天下，花儿的单、双字尾交错、双字尾收束富有变化，独树一帜，这是花儿对中国、世界诗歌的创造性贡献。

折腰式也叫“两担水”。即在四句式的上下句之间加进四个字的半截句（腰句），有上折腰、下折腰和双折腰之分。上折腰是在上段上下句中间加入腰句，下折腰是在下段上下句中间加入腰句，双折腰是在上下段上下句中间都加入腰句。如：

上段（上句） 白蛇（嘛）娘娘的白骨塔，
（腰句） 武状的元，
（下句） 你来了塔根里跪下；
下段（上句） 不说个模样（嘛）说缘法，
（腰句） 尕手里抓，
（下句） 一说（嘛）三笑地坐下。

作为歌唱的花儿，唱词节奏与音乐节奏统一和谐，形成奇特鲜明的节奏规律。唱词以三个字为一顿贯穿，曲调的三拍子节奏多由此而来。考察传统曲调100首，三拍子和三拍子为主的曲调近六成，唱词的节奏发挥着主导作用。折腰式以衬句“阿哥的肉”的节奏为腰句的基本格式。花儿唱词中的节奏性衬字，有虚中寓实及填充音节等功效，一般用小括号保留，以利于演唱和反映唱词的特色。实际演唱中增减字数，突破基本格式的现象也多有发生。

洮岷型花儿将莲花山周围的花儿称为北路派，二郎山一带的花儿叫做南路派。基本词式为七字句，北路派花儿常见的是三句式、四句式，还有六句式等，南路派花儿基本段式是三句式或四句式。两派唱词互相通用。

莲花山花儿唱词首句，多以劳动生活中的事物起兴如："缸二两，四两缸"、"鞋两双，一双鞋"、"杆两根，一根杆"、"针一根，一根针"、"锅两口，一口锅"、"材两页，四页材"、"鸡一窝，两窝鸡"、"柳两墩，墩四柳"等。如：

蔓一条，一条蔓，
昨晚把你梦见了，
今个把你遇上了。

首句二一、二一式，四顿，后两句为二二二一式，前三顿两字一顿，尾字一顿，四顿，均为单字尾，这是莲花山花儿独有的特点。

三、音调丰美山歌翘楚

西北历史上曾经生活过羌、氐、匈奴、鲜卑、吐蕃、女真等民族，长期生活着汉、藏、回、东乡、保安、撒拉、土、裕固、蒙古等民族，多种文化交流融合，音乐积淀丰厚，花儿的曲调丰富多彩，是中外山歌中的翘楚。

（一）河州型曲调

受藏族的影响，把曲调称之为"勒"，后文人整理为谐音字"令"，与唐诗、宋词、元曲的曲牌相同，标志着花儿曲调高度的发展成就。节奏悠长的称"长令"或软令，富于山歌特征，约占曲令的70%，结构较小的叫"短令"，具有小调的风格，约占曲令的30%。用曲调产生地起名的有[河州大令]、[马营令]、[南乡令]等，由演唱民族称呼的有［撒拉令］、[保安令]、[土族令]等，以人物得名的有［脚户令］、[尕阿姐令]、[尕姑舅令]等，以花卉起名的有[白牡丹令]、[水红花令]、[二梅花令]等，因衬词特点得名的有[三起三落令]、[绕三绕令]、[尕马儿令]等。具有代表性、独立性、流传性的曲令名约有140多个，曲令340首。高亢嘹亮、起伏跌宕的花儿，已成为西北音乐的代表性音调。曲调数量，可位列世界山歌之首。

各民族演唱的花儿曲令，既有共同的音调、风格，也有传承过程中的变

异。花儿在音阶、调式、旋律、节奏及曲式结构等方面形成独特的地域、民族色彩。

1. 音阶调式。演唱花儿的各族人民对音调的不同感受，使音阶、调式的构成和运用具有浓郁的西北特色。

（1）四声近徵调：早期花儿由徵、羽、宫、商（5–6–1–2）四声组成，可称为四声音列。由于缺少一个调式音，只具有调式雏形的性质，音阶的音列性和调式的雏形性，虽有不完整之嫌，但奠定了花儿激越、跳荡的音调性格，有着早期花儿的属性。我们把［河州大令］（见谱例2）中出现的音从低到高的基本音列排列出来：

2–5–6–1–2–5

这是花儿曲调最核心、最具表现力的音调，是花儿旋律的灵魂。乔建中先生认为："这一音列的独特之初就在于它的两头都有一个四度音调。"①基本音列以徵（5）为中心，以商（2）、羽（6）为骨干，构成（5–6–1–2）五度"四音列"，是最为活跃的音调，也是［河州三令］呼唤性的开腔音。"四音列"上下四度扩延后，组成（2–5–6）、（5–1–2）、（5–6–2）、（1–2–5）等五度"三音列"及多样变形，使这类花儿跌宕起伏，舒展辽阔。［河州大令］中"四音列"处于主导地位，（5–6–1–2）上下行出现了四次，基本音列变化出现五次，整个旋律就是由"四音列"、"三音列"有机地结合起来的。在徵、羽、宫、商四个音中，徵音最稳定，中结处徵音的高八度长音和结尾宫、商四个音中，徵音始终处于主导的位置。商音作为上属音，用上、下的四度级进给主音强有力的支持。下属音宫和调式音羽常出现在徵、商音的进行中，使徵、商的进行流畅、富有力度。羽宫（6–1）之间的小三度音程，使旋律具有柔美、抒情的色彩变化。

（2）五声徵调式：旋律中出现了角音（3），四声音列变为五声（5–6–1–2–3–5）徵调式。这是花儿曲调的主要部分。增加（6–2–3）、（2–3–5）等"三音列"，由于民族审美情趣、语言音调的差异，使五声徵调式花儿有着多

① 乔建中：《土地与歌——传统音乐文化及其地理历史背景研究》，山东文艺出版社，1998。

样的色彩，一些偏音也在推波助澜。接近徵调式为五声商调式见（谱136、150）等，是保安族、土族部分花儿的调式。由于结尾处比徵调式提高五度，增加了旋律的亮度和抒情的意味。

（3） 五声羽调式：用羽音构成（6–1–2–3–5–6）的五声羽调式，是撒拉及东乡等民族主要的音阶调式，见（谱119、127）等，基本音列是（3–5–6–1–2–3–5–6–1），以“羽”为主音，以商、角为骨干音。基本音列“四音列”（5–6–1–2）、（6–1–2–3）、（2–3–5–6）和“三音列”（3–5–6）、（5–1–2）、（6–2–3）等的综合运用，使五声羽调式花儿更有抒情的风味。我们用［撒拉令］（谱127）做一分析，（3–5–6）上下行出现了三次，（1–6–5–3）、（5–3–2–1）、（3–2–1–6）各出现一次。基本音列先上后下出现一次。突出了角羽三音列（3–5–6）的进行和基本音列的“倒影”式效果。羽调式花儿因调性音、调式音的不同处理，亦有多样的色彩变化。

花儿曲调中清角（4）、变徵（♯4）、闰（♭7）、变宫（7）四音，多以辅助或经过音的性质装饰着曲调。

2. 旋律手法。花儿曲令浓郁的风味，是由丰富的旋律手法体现的。

（1） 四度音程：从四声近徵调、五声调式的基本音列中，四度、五度是花儿最基本的组合形式，反映在旋律中，常构成商徵（2–5）、羽商（6–2）、角羽（3–6）上下行的四度跳进，上扬激昂，富有力量，被研究者称为花儿的“特性音程”。四度跳进是五声调式中属音从主音的下方趋向主音的，花儿旋律具有强烈的动力感，正是多样的四度跳进决定的。

（2） 音列级进：在不同调式的花儿曲令中，基本音列、音阶上下行的级进，是花儿重要的旋律之一，有时全部出现，有时变化出现。

（3） 多种大跳：五度以上的多种大跳，是花儿曲调上行下落的又一绝招，与四度特性音程形成强烈对比，为音列的级进和多次交替创造条件。常见的有七度下行（5–6）、十一度下行（5–2）等大跳。

（4） 三音环绕：两个相同音环绕另一个音，有上、下环绕和不同度数的区别。花儿中环绕音主要有四度（5–2–5）、三度（1–6–1）、二度（2–1–2）等音程。

（5）同音进行：用同度音的进行展开旋律，保留着地方语言向歌唱音调转化的诸多痕迹，虽然缺少起伏，但与级进、跳进等配合出现时相辅相成，相得益彰。

（6）调式交替：也叫“同宫犯调”，即用不同的调式发展旋律，宫音的音名、音高保持不变，花儿曲调常用上乐句、扩充句与下乐句等上下部分形成调式的变换。

3. 节拍节奏。人们把唱花儿叫“漫花儿”，一个“漫”字好似水波漾流，云雾绕山，把花儿自由、随意的节奏形态刻画得活灵活现。花儿令调丰富的表现力，与拍子、节奏及速度是密切相关的。

（1）多样的拍子：花儿中节拍规整，有板有眼单拍子和复拍子曲调较少，散拍子和变换拍子占优势。散拍子也叫散板，常用“サ”标记，单位拍的时值和强弱拍的位置很难确定，歌手自由处理节拍，符合深山旷野里放声漫唱特点。传统的许多“长令”，多是此种形式。变拍子是在一首曲调中用多种拍子变换交替，使花儿曲随情走，曲尽其妙。花儿中这种拍子约占51%，是花儿赖以骄傲的高级节拍形式。

（2）自由的节奏：演唱花儿的人们，对曲调中每个音的长短处理相当灵活，很善于为表情达意服务。演唱中的缓气、停歇和段落之间的过渡，也富于变化，耐人寻味。花儿曲调“十唱九不同”的特点，常是由节奏的自由变化导致的。

（3）多变的速度：节奏和速度是密切关联的，花儿的速度随着唱词内容和歌者的情绪因素常有变化，使塑造的音乐形象丰富多姿。

4. 曲式结构。用衬句、衬段大量扩充旋律，乐句、乐节多不规整，形成单一部曲式两句式、三句式、四句式等扩充半句系列的多种结构形态。

（1）二句半式：是花儿基本的结构，由二句式加相当于半个乐句的扩充句组成，扩充句在上下乐句之间，即（上乐句a+半句衬+下乐句b）。如[河州三令]（见谱16）：在呼唤起调的引子之后，上乐句多从上至下地展开旋律；扩充句是上乐句的移位展伸，承上启下，既对上乐句有所关照，也为下句的进行做好了准备；下乐句顺着扩充句的音调迂回下行结束。

（2） 三句半式：是把“二句半式”或“三句式”扩充而成的，即（上乐句a+半句衬+下乐句b+衬句）。如［小阿哥令］（见谱282）：下乐句之后的五小节衬句，深情的音调是前面乐句的巧妙变化，生动的衬句使前面的唱词进一步深化。

（3） 四句半式。这是“二句半式”曲调长期发展、完善的结果，一般由“二句半式”加一个衬句段而成，较“四句式”结构为多见，即（上乐句a+半句衬+下乐句b+衬句c+衬句d），广为传唱的［水红花令］（见谱179）最具代表性：起句a六小节，扩充句两小节，承句b三小节紧缩，转句扩充乐句c六小节，用句尾的羽音六拍时值的长音与起句a中六拍半的商音呼应，富有对比性，完成了情绪的转折，合句d四小节，从属音商到羽音，很平稳地结束到徵音长音上。整个曲调，起承转合自如，特别是c、d乐句情真意切、把曲调推向了高潮，塑造出完美动人的音乐形象。［水红花令］在各个民族中流传广泛，有许多的变体。

（二）洮岷型曲令

洮岷型花儿因地理人文、民情风俗等因素的影响，其唱腔有许多变体，形成了不同的风格。

1. 莲花山曲调。以［两莲儿］为基调，亦称［莲花山令］（见谱341）：

节奏规整，旋律流畅，主音商（2）始终处于重要位置，开头用较长商音起唱，用商-徵、羽-商四度的上下行跳进展开音调，其后两乐句是简单的变化重复，帮腔长音后的四度过渡音列，使领唱、帮腔之间联结紧密，结尾徵-商的四度下行，与曲首呼应。演唱时三个歌手一人一句，轮流领唱、帮腔，尾声“花呀，两莲儿”众人齐唱。曲调属于双乐句单段体结构，曲调虽较单一，但在演唱时随着唱词的变化和演唱者情绪的积极发挥，常出现辗转悱恻、激昂慷慨的气氛。“花呀，两莲儿”作为固定的衬腔尾声，男女声有规律地反复假声齐唱，对比强烈，扩充了单调的曲调，给人留下深刻的印象。北路花儿、东路花儿、西路花儿等流派，曲调有十多种。

2. 二郎山曲调。主要曲调是［阿欧令］，体现着早期山歌所具有的音调发展特性（见谱354）：

第1小节为呼唤性衬词引句，男声的假声演唱，尖利响亮，声震四野，2、3、4小节组成乐句，曲调羽-商上行后层跌下行，乐句末徵-清角-商的重复小结，唱出唱词的起兴句，婉转缠绵，后面的音调是前面旋律的两次变化重复。[阿欧令]原为单乐句式，为了唱词演唱的需要，曲调不断地依照唱词声调变化重复，盛行在岷县、临潭、宕昌等县，舟曲县与四川省九寨沟县也有流传，还有[尕缘花]、[折麻秆]等曲调。

洮岷型花儿以商、徵、清角、宫、商构成四声或五声羽调式音阶，莲花山花儿突出商-徵、羽-商的双四度上行音程，曲式由引句+乐句A（a+b）+乐句A_1（a_1+b_1）+乐句A_2（a_2+b_2）……+B（尾句）组成。二郎山花儿清角音突出，构成清角-徵、清角-商、徵-清角、羽-清角等进行，尤以小三度清角-商的上下行作为曲首音、中结音和结束音，成为“特性音程”。[阿欧令]是由引腔+乐句A_1+乐句A_2……等单乐句缀唱构成。

即将出版的《中国花儿曲令全集》，编选曲令360首，是数代民族歌手的真情绝唱，是数百位新老音乐家半个多世纪采风的成果荟萃。该书对中国花儿申报联合国教科文组织“人类口头和非物质文化遗产”，对花儿飘香世界、永远漫唱人间，将发挥积极的作用。

参考文献

[1] 甘肃省歌剧团:《临夏民歌集》，1964.
[2] 乔建中:《土地与歌》，山东文艺出版社，1998.
[3] 青海省群众艺术馆:《青海花儿曲选》，1979.
[4] 张亚雄编著:《花儿集》，西北论坛、新光联合出版社，1948.
[5]《中国民间歌曲集成》宁夏卷、甘肃卷、陕西卷、新疆卷、青海卷.
[6] 朱仲禄:《花儿选》，西北人民出版社，1953.

（原载《中国花儿曲令全集》，甘肃人民出版社，2007，本文略有修改）

中亚东干民歌的传承方式

赵塔里木

中亚东干人是19世纪末抗清起义失败后迁入中亚俄属地区的中国西北回民，主要居住在今哈萨克斯坦、吉尔吉斯斯坦和乌兹别克斯坦境内，人口约十万。“东干”原为中国西北地区和中亚一带操突厥语的民族对回民的称呼。东干人入俄后，俄国人沿用了这个称呼（Дунган）。十月革命后，东干人成为苏联的一个少数民族，“东干”遂成为苏联官方以及在国际上使用的正式族称。东干人自称“回族”、“老回回”、“中原人”。东干语有甘肃、陕西两种方言，以甘肃语音为文学语言的标准音。东干语的基本词汇是清末以前汉语陕甘方言中的词汇和伊斯兰教用语中的阿拉伯语、波斯语借词以及汉译词汇，其次是东干人入俄后在陕甘方言基础上自造的新词以及俄语、突厥语的借词。一百多年来，在同中国方面失去联系的情况下，处于中亚多民族环境中的东干人一直顽强地保存着从故土带来的传统文化，并以此作为民族存在的重要标志。今日东干人所保存的传统文化，从不同侧面并在相当程度上反映了清代中国西北地区民间文化的面貌，东干民歌便是其中的重要组成部分。

作者简介：赵塔里木（1954—），男。

作为移民文化的中亚东干民歌，它的传承方式是东干人对新的社会生活环境做出的种种反应之一。东干人在入俄后的120年中，除了周邻民族成分的变化，还经历了从沙俄、苏联到独联体的重大社会政治变革以及与之相随的农村个体经济、社会主义计划经济到多种经济成分共存的经济类型转变。这些巨大的变化影响到东干人社会生活的各个方面，东干民歌的保存和传播方式也在这一背景中发生了相应的变化。

本文利用的主要材料有：1.前苏联出版的东干文民歌文献；2.中国西北民歌文献；3.1997年2月至5月，作者的田野记录。

一、流传形势

东干民歌的保存主要通过社会传承的途径得以实现。除了人们在劳动间隙等场合的演唱活动外，在东干人入俄后的不同历史时期中，东干社会还存在过几种对于传播和保存民歌有着重要影响的演唱场合以及其中的演唱活动。

（一）沙俄末期——苏联初期（20世纪30年代以前）

根据苏三洛教授《中亚东干人的历史与文化》一书提供的材料，20世纪30年代以前东干社会经济以农村个体经济为主。1907年的人口统计资料表明，东干人中有90.71%的农业人口。[①]虽然东干民歌在这个时期的流传与入俄前有着基本相同的社会和经济类型背景，但由于周邻民族成分的变化对东干社会生活带来的影响，东干民歌的流传方式也发生了一些变化。例如，中国西北农村汉族节日民俗中的秧歌、社火以及回族宴席曲等活动曾经是东干人演唱和学习民歌的重要场合，东干人入俄之后便失去了这些场合，但这些场合在东干社会中的消失并没有中断东干民歌的流传。在新的社会环境中，东干人利用其他一些可以演唱民歌的场合传播和保存着自己

① ［吉尔吉斯］M.Я.苏三洛：《中亚东干人的历史与文化》，郝苏民、高永久译，宁夏人民出版社，1996，第72页、107页。

文化中的“财贝”(尤素洛夫语)。

苏三洛教授在上述著作中提到了几位著名的东干说书艺人，并指出他们也是演唱民歌的能手。他们在东干人中享有盛誉，被视为民族智慧的保存者。从年龄上看，其中大约生于1871年的X.吴阿訇诺夫和生于1895年的张乡老活动在这个时期。从尤素洛夫20世纪30年代记录的材料中应该能够看到东干民歌早期的流传情况，但他将这些材料和以后几十年中的记录放在一起发表时，只说明所有材料是30年代以来的积累，却没有注明其中哪个材料是30年代的记录。

哈桑诺夫《苏联回族口传诗文上的材料》一书中收入了一些苏联初期东干人改编的新民歌。其中一首民歌《回回团》反映了十月革命胜利之后，东干人积极参加建立和巩固苏维埃政权的斗争事迹。1920年，按照土尔克斯坦前线总指挥伏龙芝将军的命令，东干人成立了一个骑兵团在中亚地区同反革命武装进行斗争。东干人马三成任骑兵团司令。战争结束后，他的家乡营盘以他的名字命名为马三成乡。这首民歌采用了传统的“十二月”序列叙述手法，其中一段唱道：“三月里来三清明，领兵挂帅是马三成，一齐带的是回族的兵，把白党追了个切莱克城。”哈桑诺夫在这本书中还提到Б.А.瓦西里耶夫1930年采录新民歌的情况：“在苏联回族人中收集歌唱列宁的民歌是从1930年开始的，瓦西里耶夫是第一个进行这项工作的人。1930年，他在艾尔代克乡记录了歌手阿里耶夫·沙里演唱的《列宁大人》并把它发表出来。”[①]从哈桑诺夫所说的情况看，尤素洛夫收在《苏联回族人的曲子》一书中的《列宁大人》应该是十月革命后、20世纪30年代前的作品。

关于东干民歌在这个时期的流传方式，笔者在调查中了解到两个比较重要的情况。一是前文转述苏三洛教授介绍20世纪30年代前东干人聚居地区“场合”的分布以及其中民歌流传的情况。苏三洛教授为了说明“场合”在传播东干民歌中所起的作用，还特意指出他自己掌握的一些民歌就

① [吉尔吉斯] M.哈桑诺夫：《苏联回族口传诗文上的材料》(东干文)，伏龙芝，1968年，第6—7页。

是小时候在“场合”中听会的。二是从阿拉木图东方曙光乡加玛洛夫·凯利阿訇的介绍中了解到20世纪30年代前东干民间艺人土牛娃儿的演唱活动情况。土牛娃儿出生在哈萨克斯坦，他父母是1882年从新疆伊犁入俄的第一代东干移民。他年轻时以赶大车长途贩运为生，在赶车生涯中学会了很多东干民歌。大车店便是他演唱、学习和传播东干民歌的主要场合。由于他的演唱技艺出众，他的名声也随着他演唱的民歌在东干人中流传。大约在1929年，苏联出版了由土牛娃儿演唱的一张东干民歌唱片。加玛洛夫·凯利阿訇还记得唱片中有《王哥放羊》、《绣荷包》、《打搅儿》等曲目。20世纪30年代初，土牛娃儿全家返回新疆伊犁地区霍城县。土牛娃儿去世前，伊斯兰教中某些人劝说他不要把声音留在现世，否则对来世不利。土牛娃儿相信这些劝说，命儿子和亲朋在中苏两地高价收购他演唱的东干民歌唱片，收回后全部折毁。笔者日后在伊犁的调查中证实了加玛洛夫·凯利阿訇的说法。此外，新疆《玛纳斯文史资料音乐专辑（1933—1949）》有一段介绍民歌《王哥放羊》的文字可作为佐证：“这首歌传入新疆较早，有一张唱片流传各地。1938年前后，我县一位同学结婚，就在凉棚里用留声机播放这张唱片。许多姑娘、媳妇们不便围到留声机旁来听，就聚在客房门内掀开门帘屏声静气地仔细聆听。播完了一遍，还要求再次播放。”[①]以上两个情况部分地反映了第一二代东干人在沙俄时代和十月革命后10年中的民歌演唱活动以及当时东干农村个体经济的背景中存在的某些民歌的流传场合和社会传承方式。当东干农村经济完成社会主义集体化并实行农业机械化之后，以赌博为主要内容的“场合”以及依附于它的民歌传播场所便不复存在，作为另一种民歌集散地的大车店也逐渐失去了存在的依据。

（二）苏联中、后期

20世纪30年代至90年代苏联解体之前，东干民歌在社会传承上有了新的演唱场合和流传途径。1929年，国家实行没收私人财产的计划，集体农庄

① 中国人民政治协商会议玛纳斯县委员会文史资料委员会编：《玛纳斯文史资料音乐专辑（1933—1949）》，1988，油印本，第49—50页。

成为苏联农业的主要组织形式。20世纪30年代，几乎所有的东干人聚居区都建立了集体农庄。早在苏维埃政权建立的初期，苏联共产党把消除“沙皇统治时期遗留下来的各民族事实上的不平等”作为党和国家建设的重要任务之一，[①]并且提出一系列发展少数民族地区经济、文化和教育的措施，其中包括建立使用本民族语言的俱乐部。[②]东干农村集体化之后，加快了这些措施的实施。例如由国家出资在东干人聚居的集体农庄中兴建俱乐部，成立业余艺术团。许多东干集体农庄还组建了民族乐团（东干人称“响器团”），其中一些乐团还成为国家乡村业余艺术剧团观摩演出的参加者和获奖者。如莫斯科区“友谊”集体农庄（骚葫芦乡）的东干艺术团就是其中之一。在集体农庄业余艺术团的基础上，吉尔吉斯斯坦国家音乐艺术促进会还曾创办过一个东干民族音乐艺术团，由东干民间音乐家担任艺术指导。在吉尔吉斯斯坦首次民族管弦乐联欢会上，该乐团获得一级证书。[③]

笔者从当年参加过东干业余艺术团或乐团的老艺人们中了解到，苏联时期东干业余艺术团和乐团的活动十分活跃，他们在国家大大小小的节日和集体农庄的各种庆典上演出，还经常在各个东干人聚居区巡回演出。东干民歌是他们演出的节目单中必不可少的组成部分，演唱者大都是地地道道的农民。许多人在参与演出活动的过程中学会了民歌并获得了民歌中有关中国传统文化的知识。1949年，苏联音乐学家维诺格拉多夫在吉尔吉斯斯坦的一个东干集体农庄中采录了五首东干民歌，将曲调发表在《五首东干民歌》一文中。[④]这五个曲调分别是两种不同的《孟姜女》、《十不该》、《茉

---

① 斯大林：《党和国家建设中的民族问题》（1923年4月23日和25日在俄共（布）第十二次代表大会上的报告和结论），《斯大林全集》（中文版）第五卷，人民出版社，1957，第200页。

② 斯大林：《有各民族共和国和各民族地区负责工作人员参加的俄共（布）中央第四次会议》，1923年6月9日—12日，《斯大林全集》（中文版）第五卷，人民出版社，1957，第243页。

③［吉尔吉斯］M. Я. 苏三洛：《中亚东干人的历史与文化》，郝苏民、高永久译，宁夏人民出版社，1996，第222、273页。

④［苏联］B. 维诺格拉多夫：《五首东干民歌》，载《苏联音乐》（俄文），1950年第3期。

莉花》和《秧歌》。该文提到了东干乐团在纪念反法西斯战争胜利日中的一次演出活动，并且描述了民间艺人张天河演唱东干民歌《孟姜女》的情形。除了东干业余艺术团和乐团的民歌演唱活动，苏联时期创建的东干文报纸、广播、电视以及东干民歌出版物也是传播和保存东干民歌的重要媒体。尤素洛夫发表的几本民歌集基本上反映了这个时期在东干人中流传的民歌曲目情况。

苏联时代是东干民歌得以广泛流传并保存至今的关键时期，其动力来自东干人内部对自己的文化认同和政府方面的外部支持这两种力量的聚合。从东干人内部来看，作为一个由群体移民在异国形成的民族，他们除了具有文化的、群体的认同之外，还有对于所在国的国家归属认同。由于东干人入俄时有一定的人口数，则形成了特定的文化群体保存传统的文化特点。尽管有周邻民族文化的影响，但他们往往在吸收其他文化的部分内容的基础上发展本民族的文化，在国家认同的同时又始终保持着一个较为独立的民族的文化系统。东干人称自己为“中原人”，讲“中原话”，把自己的民歌看作民族独立存在的表征，把参与演唱活动看作展示自己民族文化的机会。尤素洛夫1958年出版的东干民歌集题名《中原民人曲子》，即表现出鲜明的民族认同倾向。尽管许多东干人知道他们所唱的很多民歌来自中国的汉族，但所有的东干人都说他们唱的是回族曲子或中原曲子。

从外部条件看，苏联时期的东干民歌与同一时期中国西北民歌的社会传承环境有较大的不同。东干民歌的演唱活动始终得益于政府的文化政策的保护和物质的支持，几十年中没有实质上的改变。无论政府方面还是东干人自己，从不把东干民歌当作要铲除的封建主义糟粕，也不把它看作落后或者低级下流而采取鄙薄的态度。中国西北民歌虽然没有离开孕育它的土壤，也有着不同时期进步知识分子的关心以及中华人民共和国成立后有利于它保存的政策和措施，但它也经常受到来自极“左”思想的干扰和封建文人观念残余的冷落，尤其是“文化大革命”对它“史无前例”的扼杀。从这个比较中可以看出，作为移民文化的东干民歌在苏联时期得以保存并传承

至今的重要原因之一是它凭借了有利的外部环境条件。

（三）独联体时期

苏联解体以后，中亚各国的经济发展出现了较多的困难，东干农村经济也迅速从计划转入市场。在这种情况下，东干业余艺术团、乐团以及广播电视、东干文报纸都失去了政府方面的经费支持，目前仅仅依靠一些东干企业家和东干农庄极为有限的资助，通过回民协会的协调来维持。随着东干农村业余艺术团活动的不断减少，东干民歌正在逐渐失去延续了六十年的主要流传场合。近几年来，各种流行音乐越来越多地渗透东干人所在地的文化市场，东干人的音乐生活内容也在发生变化。1997年3月，吉尔吉斯斯坦回民协会组织骚葫芦乡响器团在比什凯克市为东干人举办了一场演唱会。在演唱的曲目中，除了一首东干民歌《茉莉花》，其余均为电声乐队伴奏下的流行歌曲。笔者在采访中经常乘坐由《回民报》主编热西提或米粮川乡司机江江驾驶的汽车，他们车里的音乐几乎任何时候都与汽车同时启动和停止，前者是清一色的中国“红太阳”系列，后者则是清一色的俄罗斯摇滚乐。

现在，大多数东干村庄还有一些能够演唱老曲子的“唱家子”（优秀民歌手），他们的年龄大都在50岁以上，均为男性，大部分人有参加苏联时期业余艺术团的经历。在40—50岁的东干人中，能被称为“唱家子”的人不多，但大多数人会许多唱旧曲新词的曲子。40岁以下的中、青年人很少有人会唱老曲子，会唱旧曲新词曲子的人也不多。老唱家子们保存的东干民歌在曲目数量和完整程度上有着较大的差别。目前，保存老曲子最多的唱家子有米粮川乡的傅乡老（1916年出生）、木萨（1936年出生）和骚葫芦乡的吴金友（1925年出生），他们都能够演唱二三十首老曲子，吴金友在保存词曲的完整性方面尤为突出。

近几年来，曾在苏联时期受到压制的伊斯兰教正在东干社会中复兴。受伊斯兰教某种说法的影响，许多老唱家子放弃了民歌演唱活动，这种情况在陕西群体中尤为普遍。但也有一些老唱家子和阿訇持反对意见，认为这种说法并不符合教理。于是，东干人在唱民歌是好事还是坏事的问题上

表现出截然不同的两种态度。认为唱民歌不好的理由是——“教门上说了，唱曲子不好”，“人死了以后不要把声音留在东牙（阿拉伯语音译：世界）上，所以更不能用Магнитофон（俄语：录音机）把曲子写（录）下来”。认为唱民歌是好事的人则把上面的说法看作是某些阿訇个人的观点。傅乡老在纪念著名东干作家 Э.阿不都诞辰80周年的纪念活动中说：“有些阿訇说唱曲子不好，我不知道他们为啥这么价说呢。曲子是我们文化里的好东西，我就是要唱呢，我还想叫娃们都学的唱呢。”傅乡老是一个每天按时做五次乃麻孜的穆斯林，但他并没有把演唱民歌和伊斯兰教信仰对立起来。只要农庄里有民歌演唱活动，他从不缺席。他说：“我虽然八十多岁了，只要为了回族人的文明我就来。”他还用录音机把自己会唱的民歌录下来，准备留给后人学习用。加玛洛夫·凯利阿訇对土牛娃儿折毁唱片一事表示惋惜，他认为土牛娃儿不明白把好东西、好名声留在世界上不是坏事情。

在苏联时期，有许多东干妇女参加了业余艺术团的演出活动，如今她们又在传统礼俗的约束下不愿再出头露面了。笔者向一位东干老人问起他对妇女唱曲子的看法时，他说：“女人不在家里做活儿，唱曲子满世界跑，不羞吗？”他这种看法在东干农村中具有一定的代表性。

东干知识分子对目前东干民间文化的传承状况感到担忧，他们普遍意识到失去文化标志将对民族的发展产生消极后果。为此，他们通过各种场合和媒体向东干人呼吁保护民族文化的重要性，同时积极同中国西北地区进行民间文化交流。例如，1993年，由吉尔吉斯斯坦国会议员、吉尔吉斯斯坦回民协会主席、著名的东干企业家叶欣·依斯玛依洛夫资助并组织的九十多人的东干民间音乐演出团在新疆伊犁地区进行了10天的交流演出活动。哈萨克斯坦东干文报纸《青苗》1997年1月17日刊登了20年前莱蒙托夫乡庄东干响器团15个成员的集体合影，并附有该报编辑采访原响器团成员的专文。文中回顾了这个响器团在20世纪70年代的活动情况，并呼吁恢复东干民族音乐活动，不能因为经济不景气而丢弃了自己的文化。

二、传承方式

（一）社会传承途径

口耳相传是东干民歌传承的基本方式。大部分唱家子都认为他们掌握的民歌是“听”会的，这个说法表明了东干民歌社会传承的基本特点。木萨的情况稍有例外，他父亲也是唱家子，但他认为父亲并没有专门向他传授民歌的曲调、唱词以及演唱方法。他是小时候在父亲演唱民歌的场合中听会父亲演唱的几首老曲子的，如《十二离情》、《绣荷包》、《五劝人心》等。木萨年轻时特别注意演唱曲目的积累并不断提高自己的演唱水平，当他听到某个唱家子演唱了他过去没有接触过的曲目时，他就会专程去向这位唱家子请教。他演唱的《八个老婆》就是从二百多公里外的哈萨克斯坦东方曙光乡学回来的。因此，木萨学习民歌的过程不是典型的家族传承，而同样体现出社会传承的特征。
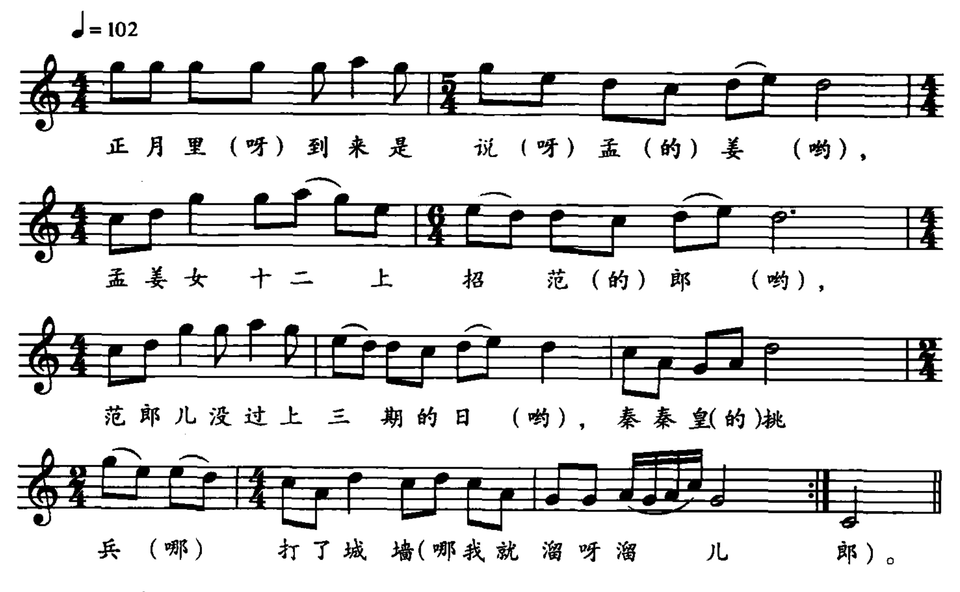
东干俗语中有“十个车户九个唱家子”的说法，它反映了旧日唱家子的职业特点。他们走南闯北、见多识广、有着丰富的阅历，如前面提到的土牛娃儿。现在的唱家子们虽然不是职业车户，但他们中的许多人都曾从事过流动性的工作。仍以上述三位老唱家子为例：傅乡老做过12年的乡村邮递员；木萨家住吉尔吉斯斯坦，但经常去哈萨克斯坦境内种地；吴金友曾在集体农庄赶大车。其中傅乡老和吴金友都参加过卫国战争。他们的职业性质给他们提供了同其他歌手进行交流和积累曲目的便利。

（二）联想记忆手段

东干唱家子们在民歌传承中追求唱词的完整性，尤其以“十二月”、“五更”、“十唱”等序列叙述手法构成的民歌不能有结构的缺损。有经验的唱家子谙熟序列叙述手法所构成的唱词中有助于记忆的各种相关因素，大多数保存相对完整的民歌也以这种手法构成。笔者在采录米粮川乡东干农民阿不都·达吾孜演唱的《孟姜女》时，由于这位歌手已多年不唱并且不习惯对着录音话筒唱，仅唱了三段就紧张得把词唱错了。在一旁的木萨说：

"'三月里到来是三清明'，你咋唱到'娘娘庙里把香插'了？"阿不都·达吾孜要求复习一遍，接着以极快的速度喃喃地唱着，但唱到每段的关键词时都有一个强调的停顿，如："……三清明，……上新坟；……四月八，……把香插；……五端阳，……哭一场；……"他用这种方式在几十秒钟之内完成复习，然后一气呵成地唱完了整首民歌。

谱例1 《孟姜女》



注：谱例末小节是结束音实际音高。

2. 二月里到来龙抬头，千里的路上来了书纸儿，书纸上没写个别的字，单写了我的丈夫范喜郎。

3. 三月里到来是三清明，家家户户上新坟，人家上坟成双对，我孟姜上坟独了一人。

4. 四月里到来四月八，娘娘庙里把香插，人家插香求了儿女，我孟姜插香求了范郎。

5. 五月里到来五端阳，西河里担水哭一场，不哭我的老子，不哭我的娘，单哭了我的丈夫范喜郎。

6. 六月里到来热难当，家家户户裁了衣裳，人家裁衣有人

穿，我孟姜裁衣压了柜箱。

7. 七月里到来秋风凉，大麦开花小麦黄，手拿上镰刀儿一把刀，连麦带草搂到场上。

8. 八月到来八月八，起早睡晚打了连枷，簸箕的簸来筛子的筛，连簸带筛打了磨台。

9. 闰八月到来月儿圆，白水打开青龙转，青龙的口里吐细面，粗箩的筛来细箩的撢，我给我的丈夫送了盘缠。

10. 九月里到来九重阳，孟姜女来在城头上，大关小关两关的过，里头不见我的丈夫范喜郎。

11. 十月里到来十月一，孟姜女本是范郎的妻，范郎打在那个长城里，一声哭倒十万里。（演唱：阿不都·达吾孜）

从《孟姜女》的唱词中可以看出，阿不都·达吾孜复习时强调的是每段唱词前两句中有叶韵关系的三个字句尾，并通过它们同其他唱词建立起联系，而木萨的提醒还利用了唱词中其他一些有助于记忆的因素。从唱词形式的分析中可以发现：1. 绝大多数段落的第一句除了有月份的序数，还有表现节气或气候特征的唱词，如“二月里到来龙抬头（惊蛰）”、“三月里到来三清明”、“四月里到来四月八（进香日）”等。月份序数与这些唱词形成固定搭配，并且通行于大多数由“十二月”或“十月”等时序构成的民歌。2. 某些段落的第二句有与第一句节气或气候特征唱词相关的民俗内容唱词，如第三段的第二句“家家户户上新坟”与第一句中的“清明”节气相关。3. 大多数段落采用AABA的押韵方式。这些构成因素相互关联，为记忆唱词提供层层递进的联想环节。如借助于“四月”同“四月八”固定搭配，则联想起四月初八进香时节“娘娘庙里把香插”的民俗内容唱词，进而引出与烧香请愿有关的对比句“人家插香求了儿女，我孟姜插香求了范郎。”木萨的提示和阿不都·达吾孜的复习方法反映着东干唱家子们对唱词中有助于记忆因素的认识和把握以及在此基础上发展出的一种传承技术。下表是《孟姜女》唱词中有助于记忆的几个因素在每个段落前两句中的分布情况：

表一

	第一句		第一句		
段落	时序	固定搭配词汇	相关岁时民俗	时韵	韵脚
1	正月里			√	ang
2	二月里	√			
3	三月里	√	√	√	ng（西北方言）
4	四月里	√	√	√	a
5	五月里	√		√	ang
6	六月里	√	√	√	ang
7	七月里	√	√	√	ang
8	八月里	√	√	√	a
9	闰八月	√	√	√	uan
10	九月里	√		√	ang
11	十月里	√		√	i

许多以序列叙述手法构成的民歌还表现出内容的叙述过程与序列同步进行的特点。这些民歌的唱词包含着叙述的逻辑顺序，演唱时次序不可调动，从而与序列结构融为一体，进一步增多并强化了唱词记忆的联想环节，如《孟姜女》按照"招范郎"、"离范郎"、"盼范郎"、"备盘缠"、"寻范郎"、"哭长城"等叙述顺序对应相应的时序；《五劝人心》中"五劝"按照娘老子、弟兄、先后（妯娌）、姑娘、邻居这些家庭、社会中人际关系的亲疏顺序同序数搭配；《鸦片烟》按照罂粟花的生长过程与唱词中的时序同步；《姐儿怀胎》按照"十月"序列叙述妇女怀孕后身体的变化过程等。此外，像《十道黑》将序数与双关叶韵相结合的手法也是一种有助于记忆和传承的有利因素。从我们了解到的情况看，使用序列叙述手法并包含较多联想因素的唱词在流传中不易产生较大的变异。

有些东干民歌虽然也采用序列叙述手法，但序列构成的句子在各段唱词中主要是作为起兴的固定套语。除了叶韵上的联系，它同接下去的唱词没有更多的关联。因此，具有这种序列结构特征的东干民歌在流传中就有

着较多的变异可能。以下是《王哥放羊》的四种异文片断，从中可以看到两种变化：一种是在相同的序列位置上演唱不同内容的唱词；另一种是在不同的序列位置上演唱相同内容的唱词。不变的一点是序列构成的固定套语同其他唱词的叶韵关系。

三月里来三月三，王哥放羊在南山，
日落西山羊上圈，咋还不见王哥的面。
九月里来九重阳，王哥来在房门上，
妹妹听见心加慌，赶紧开门往进让。

——尤素洛夫《苏联回族人的曲子》46页

三月里来三月三，针线茶饭懒得端，
手扳住墙头瞭几遍，咋还不见王哥马鞍鞒上站。
十月里来冷寒天，王哥拉的鞋缺脸，
尕妹妹看见把心酸，双脸子男鞋送你穿。

——尤素洛夫《苏联回族口传文学的样书子》53页

三月里来三月三，针线茶饭懒得管，
一天墙头遛三遍，咋还不见王哥马鞍鞒上站。
九月里来九重阳，王哥拉的鞋缺脸，
尕妹妹看见把心酸，这一双花鞋送你穿。

演唱:木萨

三月里来三月三，王哥放羊在南山，
日落西山羊上圈，咋还不见王哥的面。
十月里来冷寒天，王哥靸的鞋缺脸，
妹妹看见把心酸，这一双男鞋送你穿。

——尤素洛夫《中原民人曲子》89页

东干人追求唱词完整性的目的不仅在于保存唱词结构的完整，更重要的是希望完整地传承唱词中的中国历史文化内容。东干文六年级语文教材口传文学部分的标题是“从前回族人过了的光阴”[①]，其用意在于让后代通过口传文学了解东干人的历史和文化。尤素洛夫在《中原民人曲子》的序言中指出：“中原人能从这些曲子中了解到过去的苦难生活……从曲子的所有内容中可以看出中原的文明。”吴金友是一个具有丰富的民间知识的唱家子，他不仅嗓音洪亮、记忆力强，而且对唱词中出现的中国历史人物和故事也有一定的了解。他对唱“半截儿曲子”的唱家子表示不满，他说：“要唱曲子就唱完，少唱一段儿，就丢掉了一个古今儿（故事）。”吴金友的态度表现出东干人在保存唱词完整性方面的深层追求。但民歌的传承是一种社会性活动，往往出现不以人们的意志为转移的传承结果。由于东干人长期离开母体文化，像吴金友这样比较全面的唱家子在东干人中越来越少。有些唱家子虽然能完整地唱出许多民歌，但已经不太清楚他们所唱民歌是什么意思，保存声音外壳而丢失词义的现象逐渐增多。尤素洛夫在四十多年前就注意到了这种情况，他在1958年出版的《中原民人曲子》中配了几幅插图，用来说明唱词中表现的历史故事。他在1960年出版的《抒情曲子》中用东干文解释了民歌《珍珠倒卷帘》中涉及的中国历史故事和民间传说，并在该书的序言中写道：“在这本书上解释抒情曲子的原因是人们对它缺少了解。就以咱们喜欢唱的《珍珠倒卷帘》来说，尽管有的人会唱这个曲子，可是他不知道唱过去的每一段是什么意思。唱第一段‘十三个月’的人不知道孙二娘是谁的女子，为什么在十字坡上开了黑店；也不知道武二哥是谁的儿子，他从哪里来？为什么到了孙二娘的店里同孙二娘打了架了。”以下是该书解释《珍珠倒卷帘》第一段的两个片段：

十三个月来一年多，
孙二娘开店十字坡，

① ［吉尔吉斯］M.尤素洛夫：《咱们的文学》（东干文六年级教科书），伏龙芝，1978。

擦胭抹粉门前坐，

来了一个好汉子武二哥。

……

孙老儿老末（好不容易）有一个女子了，名字叫个孙二娘。她碎（小）的时候老到（厉害）得很，因此这个上人们把孙二娘叫了个母夜叉。

孙老儿有了女子不当贼寇了，他在一个十字坡的路上开了个碎店，给孙二娘教了武什（武功）了。她（孙二娘）把老子教下的武什不上算，自已可武习了些子硬功夫。

……

武二郎一条大汉，豹子头、狐子眼，再么是老虎的走手（步态）。人长得又富态、又魁伟，每一个人能把他看出来一个好英雄。武二郎的力量多，胆子大，再么是还贤良。可是他爱惹是非、闯祸。因此是这个上他把哥哥的麻烦得整砸（惨）的呢。[①]

由于尤素洛夫大量采用东干说书人的材料解释唱词中的故事，因此该书颇受东干人的欢迎。吴金友也善于讲解民歌唱词中的故事，他们的做法对民歌的保存和传承产生了有利的影响。

（三）音乐辅助手段

同各民族保存民歌的方式一样，东干人记忆和传承民歌的另一手段是借助于民歌中的音乐。在调查中，我们为了把唱词清楚地记录下来，曾采取让唱家子们离开音乐单独朗诵唱词的做法。但很快就发现这种方法对大多数唱家子是不适用的。我们注意到，东干唱家子们能够离开唱词正确地哼唱出曲调，却不能离开曲调完整地念出唱词。吴金友被东干人公认为记忆超群的唱家子，他也说“没有音念不出来”。

民歌的曲调能够被唱家子们单独记忆的主要原因是曲调在民歌传承中

---

① ［吉尔吉斯］M.尤素洛夫：《抒情曲子》（东干文），伏龙芝，1960，第4—11页。

的高重复率。大多数东干民歌采用了分节歌形式，用同一种曲调重复着不同的唱词。在演唱一首分节形式的民歌时，唱词只有一次被记忆或者复习的机会，而曲调有着多次的重复，有多少段唱词，就有多少遍曲调的重复。由此还可看出，曲调的高重复率是民歌传承中曲调的稳定性高于唱词的重要原因之一。唱家子们不能离开曲调念出唱词的原因有二：其一是唱家子们在“听”学民歌时获得的即是依附于曲调的唱词，演唱时则需要借助于曲调再现唱词。我们从中可以得出的一个道理是，在汉语民歌的唱词同曲调结合为一个整体的条件下，曲调对于唱词就有了特殊语调的意义。在这种情况下，唱词原有的语调功能被曲调替代。对于讲汉语的东干人来说，如果将民歌的曲调剥离出去，留下的唱词则形同残缺的语言而无法再现。其二，东干民歌的唱词中包含有大量的衬字，其中有许多是无词义的，它们同正词共同构成了演唱中的唱词。由于衬字是在演唱中产生的，可以看作曲调的衍生物，因此，在非演唱的情况下，衬字则失去了存在的依据。东干唱家子们“听”学、记忆和保存的都是包含着衬字的演唱中的唱词，例如《放风筝》中的“前门里赶出薛平贵”在唱家子们的记忆中可能是“前哎门哎里赶出哎呀薛呀平来哎那个贵来哎咳哟”。但是，在脱离曲调的情况下，唱家子们无法念出他们习惯的、带有衬字的演唱中的唱词。显而易见，在东干民歌的传承中，唱词依附于音乐而存在。如果东干民歌丢失了音乐部分，它的唱词也不可能被保存并传承至今。

三、流传中的变异

口头传承文化的变异是普遍的现象，民歌亦如此。然而，在不同的历史文化背景中，文化发生什么样的变异以及朝着什么方向变异，其规则是丰富多样的。东干民歌在流传中发生的变异同样是东干人通过民歌对他们所经历的特定文化环境做出的一种适应性反应，它的变异过程和结果蕴涵着东干历史、社会变迁的信息，也反映着东干民歌传承者的思想和才艺。东干民歌发生变异的影响因素主要有以下两个方面。

（一）语音转变到词义转变

东干民歌在口头辗转传承的过程中，个别唱词在失去原有的语音外壳的同时被赋予具有新词义的语音，从而出现了由语音转变引起的词义替换现象。民歌《茉莉花》产生在中国南方，它的歌名、唱词和曲调都表现出南方的地域性特征。明初，这首民歌随江南移民传入西北地区。顾颉刚《浪口村随笔·明初西北移民》："洮州人有歌曰：'你从哪里来？我从南京来。你带得什么花儿来？我带的茉莉花来。'其地无茉莉，知此歌必为初移之民所遗留，至少亦是根据初移之民之遗语而咏者。"[①]《茉莉花》在西北地区的流传过程中，其曲调框架没有变异，但唱词发生了较大的变化。江南的《茉莉花》有一句唱词是"茉莉花开雪也白不过它"，它描绘了作为喻体的茉莉花这种植物的形态特征。从《中国民间歌曲集成》甘肃卷、宁夏卷以及青海的几种民歌集中收入的《茉莉花》来看，没有一首采用上述唱词。东干人从西北地区将这首民歌带入中亚地区传唱，但他们并不知道茉莉花是一种什么样的花。在东干语的词汇中，许多事物的名称附加有"子"的语缀，如"唱家子"、"写家子"（作家）、"丫头子"（女孩）、"对曲子"（采用对唱形式的曲子）等。东干人在用自己的方言语音加上"子"的语缀，将茉莉花一词读作"mao li zi hua"，尤素洛夫出版的民歌集中记作"мо лиз ы хуа"。笔者问傅乡老这个曲子唱的是什么意思，他说："这个曲子唱的不是花，拿花比的女人。"笔者继续问比做女人的是什么样的一种花，他的回答是："是毛李子树上开的花。"1985年，由东干音乐家编辑出版的东干民歌唱片收录了哈萨克斯坦东方曙光乡加玛洛夫·凯利阿訇演唱的这首民歌，东干语的歌名"молиз ы хуа"被译成俄文的"Ди ка я с лива"，意为"野李子"。唱片封套上的内容简介说："在野李子开花的季节，小伙子焦急地等待着心上的人。"由此可见，在东干方言语音的影响下，"茉莉"一词加上"子"的语缀之后便分裂成"毛"和"李子"两个词，前者被赋予"野生的"含义，后者成为一种新的植物名称。显然，"毛李子花"是东干人的想像结果，但这个唱词的背后有一个语音到词义的转变过程。

---

① 见《责善》半月刊第一卷23期。

“秧歌儿”，东干人读作“yan ger”，东干文写作“янгр”，p 表示儿化音。由于东干人把“秧”读作yan，便赋予这个字“言”的含义，其根据是东干人演唱的秧歌中有猜谜对歌的形式，认为“言”即猜谜对歌的“话”。[①]于是，秧歌儿经过语音转变，继而词义转变为“言歌儿”。

（二）民俗因素影响下的转变

由于东干民歌来自中国西北地区，是当时汉、回人民共同创造的文化成果。因此，东干民歌唱词中包含着许多反映汉族民俗的内容。东干人在民歌传承的过程中，对有些不符合伊斯兰教的信仰和生活习俗的部分唱词进行了有意识地改造。《出门人》是在东干人中广泛传唱的一首“五更”序列的民歌，其中“三更”段的唱词在流传中出现了以下三种异文，从这些异文的比较中可以看出伊斯兰教观念影响下唱词的转变。

第一种异文见于1958年版《中原民人曲子》、1960年版《苏联回族口传文学的样书子》、1978年版东干文六年级教科书《咱们的文学》以及笔者1997年在米粮川乡记录傅乡老和木萨的演唱。这种异文中出现了汉族民间信仰的“老天爷”。

怨天又怨地，
怨天又怨地，
怨天，怨地，
怨在了我自己。
老天爷保佑了我，
多少挣银钱，
拿回去看母亲。

第二种异文见于1985年前苏联出版《采花儿——回族民人的曲子》

---

① [吉尔吉斯] И.石斯儿：《中亚和哈萨克斯坦东干人（回族）“猜话儿”的结构》，黎达摘译，载《西北民族研究》，1996年第1期。

的唱片，演唱者是哈萨克斯坦东方曙光乡的加玛洛夫·凯利。这位唱家子省略了“老天爷”以下的唱词，从而回避了与伊斯兰教观念冲突的唱词。为了使唱词结构保持完整，演唱者在原唱词的位置上填入新词并将其重复演唱。

怨天又怨地，
怨地又怨天，
不怨那个天来，
也不怨那个地，
怨来了怨自己，
怨我自己命儿穷。

第三种异文见于1981年版的《苏联回族人的曲子》。唱词中用“真主”替代了原来的“老天爷”，从而与伊斯兰教观念合拍。

怨天又怨地，
怨天又怨地，
怨天，怨地，
怨在了我自己。
真主呀保佑了我，
多少挣些钱，
拿回去看母亲。

从《小郎害病》的两种异文中可以看到有悖于伊斯兰教丧葬习俗唱词的转变。收在《中原民人曲子》中的唱词有买棺材、夫妻合葬、出殡仪式等汉族的丧葬习俗。

初七的早起去看郎，

手拿白银买棺材，
松木的棺材柳木的盖，
思思量量没心埋。

初八的早起打了墓，
我给打墓的拜三拜，
锄头打墓打宽展，
单怕往后埋二人。

初九的早起我上坟，
手扳栏杆哭一声，
前头走的擂丧鼓，
后头走的淌眼泪的人。
初十的早起去上坟
白绫子的罗裙，白绫子裙，
手拿手帕儿遮乌云。

好马不鞴双鞍子，
好女不嫁二汉子，
马鞴双鞍难行走，
女嫁二人落朽名。

我们采访过的东干唱家子们已经不再唱“初七”以后的几段，但从《苏联回族人的曲子》一书的唱词中可以看到，“买棺材”被“买地窝”等唱词替换，其他唱词没有大的变化。

初七的早起去看郎，
手拿的银钱买地窝，

买下的地窝黄土窝，
这搭儿软坐打坟来。

在《王哥放羊》的两种异文中可以看到描写饮酒的唱词被描写饮茶替代。伊斯兰教不提倡饮酒，但《中原民人曲子》中的这首歌有饮酒的描写。

五月里来五端阳，
杨柳儿插在我门上，
白铁的壶壶儿酒提上，
我连我的王哥儿喝一场。

在《苏联回族人的曲子》中，这段唱词中的酒被茶替代了。

五月里来五端阳，
杨柳儿插在我门上，
白铁的壶壶儿茶沏上，
我连我的王哥儿喝一场。

除了语言和民俗的影响因素，东干唱家子们思想和技艺水平也是民歌变异的影响因素之一。在上面列举《出门人》的第二种异文中，演唱者在剔除非伊斯兰教观念的唱词后，为了使唱词结构保持完整，在原唱词的位置上填入新词并将其重复演唱，从而形成了在东方曙光乡流传的异文。然而，与同时期的西北汉、回族民歌相比，东干民歌在传承中的变异范围和程度是十分有限的。目前，我们依然可以看到许多反映着晚清以前西北地区民间文化和习俗的民歌在东干人中比较完整地保存和流传着。

综上所述，东干民歌在中亚地区的传承是一种独特的移民文化景观，其传承方式是东干人对移民环境做出的种种反应之一。东干民歌的保存主

要通过社会传承的途径得以实现。东干人入俄后失去了旧日秧歌、社火、宴席等传统的民歌传承场合，但他们充分利用了各种新的演唱场合延续着民歌的传播和保存。苏联时代是东干民歌得以广泛流传并保存至今的关键时期，其动力来自东干人内部对自己文化的强烈认同和政府方面的外部支持这两种力量的聚合。苏联解体后，东干民歌的传承处在失去政府资助、后继乏人以及一些宗教人士对演唱活动的负面宣传等困境之中。口耳相传是东干民歌传承的基本方式。东干人追求唱词完整性的目的在于希望完整地传承唱词中的中国历史文化内容。有经验的演唱者能够充分认识和利用唱词中有助于记忆的各种因素，并以音乐作为辅助记忆手段发展自己的传承技术。目前，许多反映着晚清以前西北地区民间文化和习俗的民歌在东干人中依然比较完整地保存和流传着。东干民歌的变异范围和程度比较有限，主要表现在某些唱词由于语音转变引起的词义转变以及对不符合伊斯兰教信仰和生活习俗的唱词进行部分改造。由于东干人长期离开母体文化，民歌传承过程中出现了一些保存声音外壳而丢失词义的现象。

参考文献

［1］ X.尤素洛夫：《中原民人曲子》，伏龙芝，1958年. [X.Юсуров, Жун-ян Минжын Чу Зы,(дунsанскпе Нароэные Песни), Фрунзе, 1958].

［2］ X.尤素洛夫：《苏联回族口传文学的样书子》，伏龙芝，1960年. [X.Юсуров, Суˇлян Хуэйзуˇ Мпнжынэu кучуан Вын-щу эu Ёнфузы（Образцы фольклора Соемскuх Дунsан）, фрунзе, 1960].

［3］ X.尤素洛夫：《抒情曲子》，Фрунзе，1960年.（X.Ю-суров, Шучин ЧYзы, фрунзе, 1960）.

［4］ M.哈桑诺夫：《苏联回族口传诗文上的材料》，伏龙芝，1968年. [M.Насанов, Соβем Хузйзуэu Кучан Сывыншонэu Цзлё（Мамериа лы По Нароэной Поэзuu Совемскuх Дунsан）, фрунзе, 1968].

［5］ X.尤素洛夫、P.尤素洛夫：《苏联回族人的曲子》，伏龙芝，1981年. [X.Юсуров, P.

Юсуров，Совем Хуэйзу жынэи чузы （Песни Совем ских Дунsан—Нароэные Песни），фрунзе，1981].

[6] М.Я.苏三洛、M.伊玛佐夫:《苏联回族文学》，伏龙芝，1982年.（М.Я.Сушанло，М.Имазов，Совем Хуэйзу˘ Выншу，фрунзе，1982）.

（原载《音乐研究》，2003年第1期）

关于汉族民歌体裁的分类问题

周青青

汉族民歌体裁的分类，在20世纪70年代以前意见比较统一，多数人同意分为劳动号子、山歌、小调三类。进入20世纪80年代以后，随着民歌发掘的数量和种类的增多，民歌研究队伍的壮大，对民歌探讨的深入开展，出现了多种不同的汉族民歌体裁分类法，迄今大致有：

1. 三分法：号子、山歌、小调（江明惇著：《汉族民歌概论》，上海文艺出版社，1982年12月版）；

2. 五分法： 劳动号子、山歌、小调、长歌和多声部歌曲（《中国音乐词典》“民歌”词条，中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编，人民音乐出版社，1984年10月版）；

3. 七分法： 号子、山歌、田歌、小调、灯歌、儿歌、风俗歌（李映明：《民歌分类管见》，载《中国音乐》，1982年第3期）；

4. 十一分法：号子、山歌、田歌、小调、灯歌、叙事歌、秧歌、寺庙经歌、渔歌、儿歌、叫卖调（20世纪80年代中央人民广播电台“民歌展播”专栏节目中，关于河南民歌的介绍）；

5. 由文学艺术研究院音乐研究所编、上海文艺出版社于1980年至1985

作者简介：周青青（1954—），女。

年出版的四卷本《中国民歌》中，关于汉族各地民歌的体裁划分更是因地而异。如四川的四分法（劳动歌曲、歌舞歌曲、小曲和风俗歌曲），陕西的五分法（山歌、小调、民间歌舞曲、劳动号子、其他），山东的五分法（劳动号子、秧歌和花鼓、大型民歌套曲、生活小调、儿歌），广西的六分法（山歌、劳动歌、小调、儿歌、舞歌、风俗歌），浙江的六分法（号子、山歌、田歌、小调、灯歌、渔歌）等等。还有些撰稿的学者似乎有意回避体裁分类而使用了其他角度或层次的分类，例如广东按民歌"歌种"，河南、江西按民歌的"种类"来划分，云南则是根据"表现的内容以及表现形式、表现手法上的某些共同之处"，将当地民歌"初步归纳成几类"。

究竟什么是汉族民歌的体裁？汉族民歌体裁的划分依据应如何确定？这个问题在如此众多的体裁分类样式中已经变得越来越模糊不清，从而产生了对汉族民歌的"体裁"这一概念的不同理解，即：体裁究竟是指民歌音乐形态上的艺术特征呢，还是指它的社会产生条件？抑或是指产生和应用场合所造成并限定了的民歌音乐形态上的特征？

例如劳动号子。如果按产生和应用场合把它定义为劳动时所唱的歌，那么田歌、牧歌也是劳动时所唱的歌。但田歌、牧歌的主要音乐形态特征显然与一般劳动号子一领众和、具有较鲜明的节奏律动等特点不一致，而更多地与一般山歌节奏自由悠长相吻合。然而，田歌、牧歌的社会生活条件又与一般山歌不尽相同。这样就产生了几种分类结果：

第一种是把劳动号子名称中的"劳动"二字删去，使"号子"成为一个仅仅表示音乐形态特征而并不限定社会生活条件的术语；同时，把山歌的唱用场合定义为宽广、辽阔的大自然环境和野外劳动生活场合，[1]以便把田歌、牧歌划归于山歌的范围之内，这实际上是主要以音乐形态特征划分民歌体裁类别的方法。虽然这种分类在定义时从一定程度上说明了民歌的唱用场合，但唱用场合并没有成为区分体裁类别的主要依据。因为它所限定的山歌的唱用场合，并不能严格地将号子类或小调类音乐排除在外。

① 见江明惇：《汉族民歌概论》关于山歌的定义部分，上海文艺出版社，1982，第91页。

第二种分类是把田歌、牧歌和号子都划入劳动歌曲的范围之内。这是单纯以民歌的功用为划分依据的分类法，它没有考虑民歌音乐形态方面的特征因素，因此严格地说，它不属于民歌音乐方面的分类法。

第三种分类是把田歌、牧歌单独划类，使之既区别于劳动号子，又区别于一般山歌。这种分类法既没有依据民歌的产生场合与功用，也没有依据民歌的音乐形态特征。它将属于同类音乐形态特征但不属于同一分类层次的山歌、田歌、牧歌一一分列，没有完成民歌研究应做的在分析、归纳的基础上对民歌进行科学分类的工作。

在本文开头所列举的汉族民歌体裁的种种分类法中，上述三种分类均有所表现。除此之外，有的分类中还有若干分类依据并存的现象（例如将篇幅、声部形式、歌曲所演唱的内容等与民歌的功用、音乐形态特征并列），让人无法把握该种分类的划分标准究竟是什么。这样一种纷乱的状况，对于民歌音乐研究的进一步深入显然是不利的。如果我们长期不能在民歌体裁的划分标准上达成共识，将会使体裁分类这一研究方法名存实亡，对于汉族不同地区、不同社会生活条件下所产生的各类民歌，也就不能在其音乐形态种类上有一个宏观的把握和深入的认识。

江明惇在《汉族民歌概论》一书中，明确阐述了他划分汉族民歌体裁的依据，即“民歌产生的一定社会生活条件和功用要求所形成的基本的音乐表现方法和典型的音乐性格特征”[①]，也就是说，汉族民歌体裁分类的标准，需要音乐特征、演唱场合和功用三种因素的综合考虑。确立这样的划分依据，是因为：一、研究民歌音乐的体裁不能仅仅依据音乐以外的因素（如民歌的产生场合条件和功用）来进行； 二、决定体裁特征的主要是产生民歌的人民生活场合的条件。离开子它，民歌体裁特征就成了无本之木，无法知其所以然了。[②]

“体裁”属于形式的范畴。民歌的体裁分类侧重于音乐形态特征方面

---

① 见江明惇：《汉族民歌概论》关于山歌的定义部分，上海文艺出版社，1982，第26页。
② 同①。

的整理和归纳，这种分类角度在音乐研究中优越于以歌词内容或年代等音乐之外的因素来进行民歌分类的方法，因此它被广大的音乐研究者所采用。同时，由于民族音乐学的研究方法，以及民歌作为民间音乐其他门类的基础，更加切近人民的劳动与生活方式等特点，在研究民歌的体裁时联系到产生民歌的人民生活场合的条件，也是必要的。而且，社会生活条件确实对民歌的体裁类型的形成起到了一定的决定作用。只是问题在于，我们已无法追究在民歌形成的最初阶段，其体裁类型的形成与应用是否均完全以社会生活条件来决定。而今天在实际情况中看到的，则是在相同的社会条件下，劳动人民时常应用着不同体裁类型的民歌。例如花儿和信天游，我们认为这是山歌在不同地区的两个歌种，但它们都既有旋律舒展、音域宽广、节奏悠长自由的典型山歌式类型，也有旋律委婉曲折、音域较窄、节拍较规整的小调式类型。再如我国南、北方一些地区的舞歌，既以小调体裁为主，又综合有戏曲体裁的某些因素；广东、福建、江西一带的客家山歌，除山歌体裁因素外，又表现出一些说唱体裁特征，同为劳动场合中唱的民歌，既有号子体裁类型的夯歌、打硪歌、渔民号子，也有山歌体裁类型的田歌、秧歌、薅草歌；而田秧山歌中又混杂着小调体裁因素……这些现象说明，对于民歌的体裁类型，社会生活条件只可能有形成时的决定作用，却没有应用时的严格制约作用。而且，即便在同一种生活条件下产生出来的民歌，也还会有一些细微的差别，例如船工在水上作业时，会因气候和水路情况的不同，而使用在节奏律动的鲜明性方面有程度差异的上滩号子或下滩（平水）号子。

从大量的民歌实例中可以看到，音乐体裁类别之间的互相交叉和渗透，是民歌中很自然的现象。因为民歌是劳动人民口头创作的，所以，不论是它的创作者，还是它的理论研究者，对它的规范都只能是相对的。它不像某些专业音乐创作体裁那样，由于创作和理论归纳的相继发展而处于相对定型和封闭的状态。民歌的创作和发展总是处于一种相对随意的、开放的、互相吸收、互相学习的流动状态，其音乐样式类别之间在条件许可范围内所进行的交融，是劳动人民丰富和发展民歌的手段，是民间文化生生不已、充满活力的

表现。相反，那些被理论概括束缚住的、相对单纯、清晰而典型的文化现象，则会因僵化丧失掉生命力。虽然民歌中社会生活条件与音乐表现方法相一致的情况很多，但为数并不少的相反情况使社会生活条件和音乐表现方法两条兼顾的体裁划分依据陷入了难以两全的境地。正因如此，一部分学者放弃了那种体裁划分依据，退而求其次，只以应用场合或歌种来进行民歌的分类。这自然是体裁分类法的名存实亡，也是民歌音乐研究工作的倒退。这种结果，背离了民歌体裁分类法要对音乐形态进行概括、归纳的初衷。

应该看到，对于音乐研究者来说，民歌的体裁分类不仅优越于那些不以音乐特征为研究对象的分类法（例如歌词题材分类、年代分类、行政区域分类等），同时它在音乐形态特征研究的侧重角度上，也不同于另一种以音乐特征为研究对象的民歌分类法——色彩区（即民歌的地方音乐风格）分类。因此，虽然体裁分类法目前处于困境，但这种分类法不能被取代，也不应被放弃。法国著名数学家、天文学家、物理学家和哲学家朱尔·昂利·彭加勒曾说："科学首先是一种分类方法，是把表面孤立的事实汇聚到一起的方法。"[①]要对民歌音乐进行科学的研究，我们就不能满足于单纯的经验记录，不能满足于民歌的分类停留在民间传统称谓或民歌功用分类的阶段，就必须对民歌音乐上的种种特征进行不同角度的归纳和梳理。由此也就需要为不同的目的而建立的侧重点不同的民歌音乐分类法。整理复杂的现象，在各种经验事实之间建立起联系，将它们归纳成一些系统，从而"提高我们对世界的表述和认识的条理性"[②]，这是使研究水平深化的必由之路。至于如何确立体裁分类的依据，我认为一个重要的前提是，学者应该对学科理论的性质和特点有一个正确的把握。

理论要求简洁性。在把千万个具象的实体抽象为简单的理论时，必然

① 彭加勒：《科学的价值》，李醒民译，光明日报出版社，1988，第340页。

② 苏联学者苏霍金说："在科学创造中贯穿着一种追求，这就是尽力把'我们周围的那种混沌状态'归入一个元累系统之中，从而'提高我们对世界的表述和认识的条理性'。"《艺术与科学》，王仲宣、何纯良译，三联书店，1986，第24页。

会因求大同而省略掉许许多多的小异。也就是说，在纯洁完美的定律、定义背后，隐藏着无数复杂的事实。因此，简洁、清晰、明了的理论只是近似的。如果我们在民歌分类的工作中，不管是主要倾向还是细节情况都要求完全一致，不仅分类工作无从进行，而且表现出我们对理论概括的性质缺乏正确的认识。理论要求用语言、文字进行严谨而简洁的定义。"在严格性方面有所得，则在客观性方面有所失。"[①]我们没有理由要求具有完美的纯洁性的理论所概括的事实同样也具有完美的纯洁性。在汉族民歌体裁分类的研究中，之所以会有现在这种不同意见纷呈、无法达成共识的状况，往往是由于一些学者一厢情愿地要求理论归纳面面俱到、无所不包所造成的。正像爱因斯坦所说："哲学上和逻辑学上的大多数错误是由于人类理智倾向于把符号当作某种实在的东西而发生的。"[②]同样，汉族民歌体裁分类中的类型名称"号子"、"山歌"和"小调"，经理论归纳之后被作为符号提出来，它们的含义已经不等同于各个地区民间传统称谓的意义了。它们不再是特指某个区域内流行的某种或某些专用曲调，也不是指某地区某一特殊的歌种，而是概括了汉族所有地区所有民歌的音乐形态，将其归纳成几种具有不同特征的类型。它们是用来指称民歌音乐中这样几种具有典型代表意义的形式类别的符号。为了使这归纳具有普遍的概括力，划分体裁类型的特征依据就不宜要求得太多。因为如前所述，特征依据要求得太多，就会使这理论概括难以包容民歌现象之间的细节差异，从而导致研究陷入无法求全的混乱之中，也就等于是取消了概括性分类这种科学研究的方法。

关于汉族民歌体裁分类的方法和程序，也许我们可以参考彭加勒在《科学与方法》一文中的阐述："以规则的事实开始是合适的。但是，当规则牢固建立之后，当它变得毫无疑问之后，与它完全一致的事实此后就没有意义了，因为它不能再告诉我们任何新东西。于是，正是例外变得重要起来。""法则一经建立，我们首先就要寻找这个法则具有最大失效机遇的情况。"

---

① 彭加勒：《科学的价值》，李醒民译，光明日报出版社，1988，第429页。

② 《爱因斯坦文集（一）》，许良英、范岱年编译，商务印书馆，1976，第286页。

“但是，我们的目的主要不在于弄清相似和差异，尤其是要认出隐藏在表观偏离之内的类似性。特殊的法则乍看起来似乎是不一致的，然而通过较为详尽的观察，我们看到它们大体上相互类似。”[①]彭加勒的这一段话叙述了科学分类过程的三个阶段：严格统——发现例外—在例外中寻找相似性，即寻找例外与规则的联系。在我看来，我们关于汉族民歌体裁分类的工作已经进行了上述两个阶段了。现在需要做的是，在大量的例外中重新找到内在的联系，即“认出隐藏在表观偏离之内的类似性”。例如田歌、牧歌与一般山歌。尽管二者的产生、应用场合和功用不尽相同，但在音乐形态特征上大体都具有节奏自由悠长、歌声高亢、音域宽广等特点，这就是它们在“表观偏离之内的类似性”。当我们划分民歌的音乐类别时，应该把音乐形态特征上的联系作为第一要素来考虑，而把民歌的产生、应用条件及功用放在次要的或参考的地位。再比如，小调中的吟唱调（儿歌、叫卖调等）、谣曲和时调在音乐形态的规范性方面有着程度上的差别。但从本质上看，这只是量的区别，还没有导致质的变化。这时的理论归纳，是应该可以包容这些细节差异的。又比如，信天游和花儿中山歌类型与小调类型的并存，是民间文化充满活力的表现。理论归纳应适应这种开放、流动的文化现象，而不应该反过来要求现象适应理论归纳。也就是说，民歌体裁的划分依据，应以音乐形态特征为主；应划分开质变与量变的区别，使这划分依据能分离质的不同而包容量的差异；应将民间文化不断丰富、发展、生生不已的因素考虑在内。当然，汉族各个地区因为社会生活条件的不同，各地的民歌歌种也不尽相同。在分别论述各地民歌的情况时，关于歌种的介绍是无可非议的。然而，汉族各地民歌毕竟在一定的类型角度上显现出了音乐形态上的共性，因此，在研究中我们需要一个能够概括汉族各地民歌音乐体裁类型的分类方法和分类标准。

笔者认为，汉族民歌的体裁仍可沿用号子、山歌、小调的三分法。它的划分依据应主要是音乐形态特征和音乐典型性格，特别应注意的是音乐中的节奏类型，即号子音乐鲜明的节奏律动及与劳动节奏的相吻合，山歌音

① 彭加勒：《科学的价值》，李醒民译，光明日报出版社，1988，第355—356页。

乐奔放、自由的节奏和强烈的抒情性，小调音乐规整平和的节奏和曲折委婉、寓抒情于叙事之中的性格特征。当然，这种概括归纳只是就典型现象而言。而所谓典型，即特性鲜明者。对实际存在的许多不那么典型的现象，根据前文所述，我们则应区分质变与量变的不同，将它们分别划归到众多典型概括之中去。此外，还会有众多中间过渡现象。这时我们可以参考当地习用的民间称谓，剥离出类型之间的交叉渗透，进一步深入探讨现象与现象之间的关系，认出“隐藏在表观偏离之内的类似性”，而无需苛求它的细节上的精确性和面面俱到。正如彭加勒所说：“科学仅仅是一种分类方法，而且分类方法不会为真，而只是方便的。但是方便的就为真。”①

总之，学科中确立的理论是有局限性的，不可能面面俱到，无所不包；是大体上近似的概括，不是细节上精确的陈述。同时理论本身常常会在研究工作的进程中被修正、被充实或者被淘汰、被取代，不是一经确立就永恒不变的。由于学科理论具有局限性、近似性和暂时性的特点，指望它来认清事物的全部属性是不可靠也不可能的。既然它因概括性而无法顾及它所包容的大量事实的全部细节，我们也就不必太执著于理论说明事实是什么的精确程度，而更应该致力于在所观察的对象之间建立起相关联系的探讨，并将这关系纳入整个研究体系之中。科学史的发展道路证明：试图认识事物是什么的理论可能会被淘汰，而认识事物之间真实关系的理论将长久留存。②

（原载《中央音乐学院学报》，1993年第3期）

---

① 彭加勒：《科学的价值》，李醒民译，光明日报出版社，1988，第343页。

② 彭加勒说：“我们乍看起来好像是，理论只持续了一天，废墟堆积在废墟。今天理论诞生了，明天它们形成了，后天它们是经典的，第四天它们被废弃了，第五天它们被遗忘了。可是，只要我们更为细致地观察一下，我们便会看出，这样死去的东西就是名副其实的，自称能使我们认识到事物是什么的理论。然而，在它们之中总有某些东西幸存下来，如果一种理论能使我们认识到真实的关系。那么人们最终会得到这种关系，而且会发现，这种关系再次以新的伪装出现在另一种取代了旧理论而居于统治地位的理论之中。《科学与价值》，李酿民译，光明日报出版社，1988，第341—342页。

中国东北阿尔泰语系诸族萨满乐器的音乐学考察

刘桂腾

阿尔泰语系，包括蒙古、突厥、满-通古斯三个语族。主要分布于中国、土耳其、蒙古、俄罗斯、伊朗、阿富汗以及东欧和中亚一些国家。中国阿尔泰语系诸族主要分布于东北地区和西北地区。从音乐学的角度来看，以使用“单面鼓”为共同特征的满-通古斯语族和蒙古语族构成了中国东北地区萨满文化的主体。

本文依据大量第一手个案调查的实例并借助于个别民族学考察成果，勾勒中国东北阿尔泰语系诸族萨满乐器的基本面貌。通过对萨满乐器物理形制的考察，检视面向其中的宗教内涵及其与之相联结的社会意义，以期深入探索萨满音乐文化的基本特征。

东北阿尔泰语系诸族的萨满乐器

中国东北阿尔泰语系诸族的萨满乐器主要有抓鼓、铜铃、腰铃、腰镜、单鼓、抬鼓、响刀、拍板等。萨满乐器原本初民的劳动生活用具，这些乐器曾经具有实用功能。即使象铃铛这样已经“进化”为乐器的东西，也并非为萨满

作者简介：刘桂腾（1955—），男。

所专用，而是取自于马铃、狗铃、鹰铃等。萨满乐器的实用功能，反映了萨满乐器的原初性质以及它与东北阿尔泰语系诸族劳动生活的关系。

（一） 抓鼓

在东北阿尔泰语族诸族中，使用抓持型萨满鼓的民族居多，有满族、锡伯族、赫哲族、达斡尔族、鄂伦春族、鄂温克族，蒙古族中也有使用这种形制萨满鼓的。赫哲族、鄂温克族使用的抓持型萨满鼓，其形状还有一些特殊类型。

鼓，是萨满获得灵感和力量并得以与神灵沟通的媒介。萨满通过鼓语实现人与神的对话——这种被常人视为虚拟的语境，不仅成为罩在萨满头上的神秘光环，而且为萨满信仰者创造了一个独特、神秘的话语系统，成为他们举行复杂萨满跳神仪式所必需并且能够使受众通晓的思维表达方式。

从音乐学角度来看，使用单面鼓是中国东北阿尔泰语系诸族萨满仪式的典型特征。单面鼓有两种形制：无柄的“抓持型”单面鼓和有柄的“握持型”单面鼓。

1. 满族依姆钦

依姆钦，汉译“抓鼓”，为圆形或椭圆形的以皮蒙制并用鼓槌击打的抓持型单面鼓。满族的依姆钦，主要流传在辽宁、吉林、黑龙江地区的满族聚居区。

鼓面：以皮蒙制。早期为兽皮，如狍皮等。近世大多用家畜皮，如羊、牛皮等。以羊皮面薄，发音脆快为上乘。早期，萨满常在鼓面上绘制各种具有象征意义的图案。

鼓圈：木制，圆形或椭圆形。鼓圈直径的大小与鼓边的宽窄不一，以能承受鼓面皮革的张力为宜。鼓圈用料就地取材，常见的有柳、杉、桦木等。

鼓绳：是连接抓环与鼓圈的纽带，它使演奏者能够抓住依姆钦。鼓绳的材料，一般用皮条制成；亦有用麻绳或线绳的。鼓绳的数量并无定数，最少的有4根，多者也有12根。

鼓环：一般镶嵌在鼓圈的木框上。鼓环在萨满摇动依姆钦的鼓身时

"唰啦"作响，再配之以"咚咚"的鼓声，大大丰富了依姆钦的表现力。依姆钦的鼓环有"环"式和"钱"式两种。

抓环：在鼓的背面中央设一圆环，金属（或铜或铁）制，用手抓而执其鼓，故曰"抓环"。同时，它还是拴结鼓绳的"中心"。抓环的具体尺寸无定制，以手能握住并且方便演奏为宜。为防止磨手和演奏时打滑，有的抓环用布条缠绕起来。

鼓鞭：多为竹篾缠裹布条的鞭状击鼓工具。早期的依姆钦使用鼓槌击打，鼓槌一般为木棍用狍、獭、鹿的毛皮套裹或粘贴，似棒槌状，分量较重，击打有力。

清代，这种形制的依姆钦也被宫廷萨满采用。坤宁宫萨满仪式所用的依姆钦为正圆形，[①]这面依姆钦呈"标准"圆形，直径53厘米；从画面上看，鼓背中央有一圆环，拴绳12根连接鼓圈，鼓圈较窄。

2. 赫哲族温特

温特，汉译"抓鼓"，以鱼皮或兽皮蒙制并用鼓槌击打的抓持型单面鼓。从田野考察的情况来看，赫哲族萨满的温特形制独特，无论是从造型上还是材料上，都很古朴、奇特，较多保留了渔猎经济时代的原始风格。

圆弧—长方形温特：鼓身很大，上下呈圆弧状，鼓身左右为直线形，鼓面中间有明显的接缝痕迹。其尺寸接近于近代民族学者较早的记述，纵径为52—77厘米，横径为40—48厘米。这种形制的萨满鼓分量较重，制作工艺比较粗糙（1、2号鼓）。

椭圆形温特：鼓身较重，鼓圈厚达2.5厘米，纵径为60—78厘米，横径为37—51厘米。这种形制的温特，形状接近于长方—圆弧形鼓，但鼓圈弧度较大，上下左右浑圆为一体，所以还是属于椭圆形。鼓面中央设一铁质圆形抓环，用以持鼓。鼓槌为木制，槌身裹带毛的狍皮，木柄缀以彩绸为穗（3、4号鼓）。

蛋卵形温特：鼓身比较轻巧，呈"上尖下圆"的形状，纵向直径为48厘

① 允禄等总办：《钦定满洲祭神祭天典礼》（汉译本）卷六，"祭神祭天供献陈设器用形式图"。

米，鼓身中间最宽的横径为27.5厘米。值得注意的是，这面鼓没有东北地区诸民族萨满鼓上常见的用于持鼓的“抓环”和连接抓环与鼓圈的“鼓绳”；鼓面为大鲇鱼皮，是用一排密密麻麻的圆头铁钉固定在萨满鼓的鼓圈上，鼓圈为柔性较强的柳条弯制而成。

3. 达斡尔族翁土尔

翁土尔（浑图日），汉译“神鼓”，民间俗称“抓鼓”，为圆形或椭圆形蒙皮并用鼓槌击打的抓持型单面鼓。达斡尔族博物馆收藏的翁土尔：

鼓面：羊皮蒙制，直径约60厘米。

鼓圈：木框，宽度约4厘米，厚度约1.5厘米。

鼓绳：牛皮条，共3根。

指环：铁质圆圈，直径约3厘米，位于抓环与一根鼓绳间。

抓环：铁质圆圈，直径约6.5厘米，雅得根持鼓时，将拇指套进指环，另外四指勾住抓环以持鼓。

鼓槌：木柄，裹以兽皮，长度约45厘米，鼓柄拴一牛皮绳套，用以套在雅得根的手腕，防止击打时从手中脱落；鼓柄下缀以皮条带为穗。

4. 鄂温克族温图

温图，汉译“抓鼓”。①鄂温克萨满所用温图的形制因不同的聚居地区而有所区别：敖鲁古雅一带林区的“山林型”温图与雅库特的萨满鼓相似，鼓身庞大，为“上圆下尖”的蛋卵形；鼓背中央设有十字形的煅铁抓手，鼓面绘有图案；鼓槌十分讲究，一面粘贴兽皮，一面刻有图案。

（1）山林型温图

蛋卵形，木框，蒙以驯鹿皮并带十字形煅铁抓手（或狍、驼鹿皮等）的抓持型单面鼓，为鄂温克“山林型”萨满鼓的基本特征，流行于内蒙古自治区呼伦贝尔盟根河市的敖鲁古雅一带。黑龙江省民族博物馆收藏了敖鲁古雅鄂温克萨满鼓（复制），蛋卵形，木框，呈“上圆下尖”形状，鼓面绘有红黄相间颜色

① 索伦人（鄂温克族）称神鼓为“温图”。见《黑龙江流域民族的造型艺术》“埃文克人”，第65页。

的抽象图案，配有一个带鼓柄的鼓槌。槌面贴有带毛的兽皮，槌背刻有图案。

（2）草原型温图

圆形，木框，蒙以羊皮并带圆形金属抓环的抓持型单面鼓，为鄂温克族“草原型”萨满鼓的基本特征，流行于内蒙古自治区呼伦贝尔市的巴彦托海、陈巴尔虎一带牧区的鄂温克族萨满祭祀活动中。其基本形制特征，与满族、达斡尔族、鄂伦春族的萨满鼓相近。

5. 鄂伦春族温图文

温图文，汉译“手鼓”，民间俗称“抓鼓”。为圆形蒙皮的抓持型单面鼓。鄂伦春语“温图文”的称呼与现俄罗斯境内埃文克人对萨满鼓的称呼“温图翁”、“温格图别恩”在语音上十分接近，应该是同一名称的不同方言。黑龙江省呼玛河流域和内蒙古自治区鄂伦春自治旗的托河一带，是鄂伦春族的传统聚居之地。这些地域所流传的那些萨满乐器，集中体现了鄂伦春族萨满乐器的基本特征。

6. 锡伯族抓鼓

抓鼓，亦称“手鼓”、“皮鼓”。为圆形蒙皮的抓持型单面鼓。关于锡伯族抓鼓的形制，文献中未见详细的记述。新疆察布查尔锡伯族自治县靖远寺中所藏抓鼓，①圆形，牛皮蒙制。鼓面直径43厘米；鼓圈宽5.5厘米，厚度为1.2厘米，鼓边上等距缀以圆形小铁环。没有见到鼓槌，其尺寸不详。

（二）单鼓

单鼓，铁圈蒙皮下有带环鼓柄的单面鼓。使用这种握持型萨满鼓的民族主要为蒙古族和满族中的汉军旗人，汉语为“单皮鼓”，亦称“九环鼓”，民间俗称“单鼓”；蒙语为“塔拉哼格日各”。

鼓面：羊皮或牛皮蒙制。

鼓圈：圆形或扇形，以扁平、窄细的铁条弯曲而成。

鼓尾：铁制，是将铁条锻成四棱形并拧成麻花状，弯曲成圆形的铁圈，摇动时与套在其上的鼓环互相碰擦作响。鼓尾造型，有连环形、半莲花形和

① 刘桂腾采录，于新疆维吾尔自治区察布查尔希伯族自治县靖远寺，2000年8月。

三环形等。

鼓环：铁制，将铁条锻成四棱形并拧成麻花状弯曲成小铁圈，3个铁圈为一组，共三组，分别穿在鼓尾上。

鼓柄：铁制，外部用布条缠裹。

鼓鞭：以竹篾削刻而成，把手处用线绳或皮绳缠裹；鼓鞭的顶端稍微翘起并磨成圆头，鼓鞭的尾端缀以彩穗为饰。

（三）抬鼓

抬鼓，满语“同肯”，是一种木腔、蒙皮、双面的扁平状鼓。在东北阿尔泰语系诸族的萨满祭祀仪式中，只有满族使用这种双面鼓，目前民间已经没有满语称谓，通称“抬鼓”。

鼓面：双面，用鹿皮或牛皮蒙之。鼓面的固定方法，传统的工艺原本不是用铁钉镶嵌而是用皮绳拴结两个鼓面。

鼓腔：圆形，楸木制。

鼓槌：两根，用硬杂木削刻而成。

（四）腰铃

使用腰铃的主要民族有满族、赫哲族、锡伯族。满族称腰铃为“西沙”，赫哲族称为“哈少”，民间通称“腰铃”，由锥铃、腰带、衬裙三个主要部分组成。锡伯族和达斡尔族的腰铃至今尚未发现实物，赫哲族的哈少与满族的西沙形制基本相同。

腰带：皮革制，多为猪或牛皮。半围腰间。腰带缝制在衬裙上部，起到将衬裙和裙上的锥铃系于腰间的作用。其长短视萨满的腰围而定，由皮带扣连接。

锥铃：铁制，圆锥形。锥铃用皮绳（或用金属环）连接在衬裙上，演奏时，互相碰撞而发声。有的腰铃不但有锥铃，还有3—5个铜铃穿插其中，以增强演奏效果。

衬裙：衬裙与腰带接在一起，一般为牛皮制。没有衬裙的腰铃比较少见。

（五）铜铃

在东北阿尔泰语系诸族中，使用铜铃的民族非常普遍。将铜铃作为乐

器单独使用的民族只有满族，称之为“轰勿”。除了铜质铃外，还见有少量铁质铃。从田野考察的结果来看，除了满族以外，赫哲族的空果科托（铜铃）主要是缝缀在腰铃、神帽或拴结在托力上；蒙古族的哄哈（铜铃）主要是拴结在神帽、神刀或缝缀在神服上；达斡尔族、鄂温克族、鄂伦春族主要将铜铃缝缀在神服上。

1. 满族轰勿

轰勿，汉译“晃铃”，民间俗称“神铃”。此间已经没有满语称谓，通称“晃铃”。吉林满族关氏萨满所藏轰勿有2套，一套由4个铃铛组成，另一套由5个铃铛组成，每套分别用红布绳串联而成；此外，还有1个单体铃铛。铃铛为扁球形，水平直径为4厘米，垂直直径为3.6厘米，厚度为3.8厘米，铸铁制，铃体前后均带一个小圆孔，下部开口，中空，内含铁制弹丸，晃动有声。

2. 蒙古族哄哈

哄哈，汉译“铜铃”。内蒙古哲里木盟库伦旗蒙古博①门德巴雅尔的哄哈缝缀在神裙上。神裙为布质飘带式。飘带为两层叠置，其里飘带长约90厘米左右，其外飘带长约40厘米左右。飘带呈上窄下宽状，里外两层各约16条，每条飘带的下部缝缀着哄哈。博在旋转舞动时，哄哈互相碰撞而发声。当博飞速旋转时，就是神灵即将附体——降临之时。所以，神裙上的哄哈象征着神灵的步履声。

3. 赫哲族空果科托

空果科托，汉译“铜铃”，是一些缝缀、拴挂在赫哲族萨满的腰铃、托力以及神帽、神衣上的铜铃铛。

腰铃上的空果科托：同江市赫哲族博物馆收藏的腰铃，其围裙上边缝缀了5个空果科托。这些空果科托均为扁圆形虎纹铃，铜制，带虎口，内有金属弹丸。有的空果科托的虎口已经破损，弹丸丢失。

托力上的空果科托：同江市赫哲族博物馆收藏的托力上，用皮绳拴结了2个空果科托（1号铃和2号铃），为扁圆形虎纹铃，铜制，内置金属弹丸。

---

① 蒙古族称男萨满为“博”，女萨满为“奥德根”（渥都干）。

4. 达斡尔族铜铃

与东北地区其他少数民族的萨满一样，达斡尔雅德根的神衣上常常缝缀着一些小铜铃，在雅德根跳神舞动时发出清脆的声响。巴彦托海索木的一件达斡尔族雅德根的神衣，“在左右下摆的每个绒条节上，钉有小铜铃10个，共60个，象征木城城墙”。[①]

5. 鄂温克族和鄂伦春族铜铃

鄂温克族博物馆展示的萨满神服上缝缀了许多流行于东北地区的虎纹小铜铃。一件流行于鄂温克旗境内的牧区萨满神服，在神服的下摆缝缀了16个小铜铃：每8个为1排，共2排。这些铜铃也是一些仿制品，但可以肯定是按当年的实物所制作。铜铃的形制与当地邻近的其他民族（如鄂伦春族、达斡尔族）中流行的铜铃没有什么区别，多为铜质的虎纹铃。

（六）腰镜

中国东北阿尔泰语系诸族的萨满均使用铜镜，满族、蒙古族等称之为“托力”。将托力作为乐器单独使用的民族有蒙古族、锡伯族和达斡尔族，是将若干托力依次排列并拴结在一条皮带上围在萨满腰间使用，即所谓“腰镜”。当萨满舞动时，这些托力互相碰撞而作响。

1. 蒙古族托力与腰镜

科尔沁左翼中旗的蒙古博色仁钦，是将大小不等的9面托力串联在一条牛皮腰带上作为“腰镜”，举行萨满仪式时围在腰间，随着腰部的扭动使其互相碰撞叮当作响。托力为圆形，青铜制，正面平滑如镜，背面铸有纹饰或铭文。

2. 赫哲族托力

同江赫哲族博物馆收藏的铜镜，是4个由大至小依次用绳索穿连在一起的，最小的铜镜上还拴结了两个虎纹小铜铃，其下缀有尾穗。

A镜：圆形，弦纹两周，凹缘，青铜制。镜体中间似乎有底纹，但已经很

---

① 《巴彦托海索木达斡尔族情况——达斡尔族调查材料之二》，第53页，载《中国各民族原始宗教资料集成》（达斡尔族卷），第345—346页。

难辨别。故，暂判为“弦纹镜”。

B镜：圆形，四字铭文，凹缘，青铜制。由于镜体磨损严重，铭文的字迹已不可辨。从四个等距的方框来看，是两宋以来流行的吉语类铜镜，如常见的“五子登科”、“鸾凤和鸣”、“福寿双全”之类的流行吉语。

C镜：圆形，四字铭文，凹缘，青铜制。

D镜：圆形，弦纹两周，凹缘，青铜制。主纹饰区模糊，隐约见有纹饰痕迹。

3. 达斡尔族托力与腰镜

达斡尔人称铜镜为“托力”。挂在胸前的称“朱日格托力”（护心镜），挂在后背上的称“阿尔肯托力”（护背镜）。与蒙古博一样，达斡尔族的雅德根除了将托力缝缀在神衣前后外，还有佩挂在雅德根腰间的托力。如日本学者池尻登在《达斡尔族》一书中记载，有“围绕腰部有五六十枚直径大约五六寸大的铜镜”。[①]

（七）响刀

刀类的萨满乐器主要有满族的“哈尔马力”和蒙古族的“吉德”，其刀身和刀把上常常拴结一些铁环或铜铃、小铜镜等金属物件，是颇具原始宗教特色的通过摇晃和碰撞发声的萨满乐器。

1. 满族哈尔马力

哈尔马力，汉译“响刀”，民间俗称“哈马刀”，亦称“神刀”。金属或木制，在刀背和刀把上串联若干金属小环，舞动时“唏哩哗啦”作响。它是满族萨满趋魔逐妖的武器，当然，由于萨满所要对付的对象是虚幻的，所以他们并不是使用刀之刃来“砍杀”，而是用刀之响来“惊吓”。

哈尔马力的基本形制为：“刀或以铜、或以铁为之。其四周有孔，系以连环，摇之有声。”[②]辽宁新宾吴扎哈拉萨满使用的哈尔马力，为木制。刀身

---

① 池尻登：《达斡尔族》（奥登桂译），第62—63页，载《中国各民族原始宗教资料集成》（达斡尔族卷），第346页。

② 黄维翰撰修：《呼兰府志》“满洲家祭”。

长约52厘米；刀柄长约16厘米；护腕厚约1厘米；刀背上穿孔挂上成串的小铁环。《钦定满洲祭神祭天典礼》所载的哈尔马力，①为铁制，长约73厘米，宽约6.3厘米，带刀柄，刀身和刀柄均穿挂着若干金属连环。

2. 蒙古族吉德

吉德，汉译“短剑”。据笔者在哲里木盟科尔沁左翼中旗的考察时所见到的吉德，是在吉德的把手上拴结了两个小哄哈（铜铃）和一面小托力（铜镜），当萨满舞动时互相碰撞作响。

（八） 拍板

嚓拉器，汉译“拍板”，亦称“扎板”。目前民间已较少使用满语称谓。嚓拉器为木制，不同地区流行的嚓拉器，其板片多寡不一；各片上端开有2个小孔，用皮绳（或线绳）相联结，下端可自由开合。满族在民间和宫廷的萨满祭祀仪式中都使用嚓拉器。

表一 中国阿尔泰语系诸族萨满乐器配置表

民族	乐器配置								
	抓鼓	铜镜	铜铃	腰铃	腰镜	单鼓	响刀	抬鼓	拍板
满族	◉	●	●	●		◉	●	●	●
锡伯族	●	●	●	●	◉				
赫哲族	●	●	●	●					
蒙古族	◉	●	●		◉	◉	●		
达斡尔族	●	●	●	◉	◉				
鄂温克族	●	●	●						
鄂伦春族	●	●	●						

◉ 主要使用的乐器

● 有一部分使用者或曾经使用过

① 允禄等总办：《钦定满洲祭神祭天典礼》（汉译本）卷6，“祭神祭天供献陈设器用形式图目次”。

东北阿尔泰语系诸族萨满音乐文化的基本特征

从兴安岭的原始森林到呼伦贝尔的天然草原到广袤的三江原野……从密林中的撮罗子到草原上的毡房到田野里的茅屋……现代中国东北阿尔泰语系诸族的先民鲜卑、契丹、室韦、女真等，无一不是沿着这个路向，从森林到草原到田野直至中原大地。东北各少数民族是在民族间的不断融合与分化中，逐渐形成现今之规模的。在历史上，两晋南北朝以来就有不少边疆少数民族徙居中原建立政权。鲜卑族所建十六国中的燕，北朝的魏、齐、周；契丹人所建的辽；女真人所建的金和满洲人所建立的清王朝，都是少数民族君临中原大地，并造成北方乃至全国范围的民族大迁徙和文化大融合的时代。

从音乐学的角度看，中国东北阿尔泰语系诸族萨满音乐文化的基本特征主要体现在以下几个方面：

（一） 萨满乐器的文化类型及其象征意义

萨满乐器始终与使用者的生产和生活方式以及自然环境密切相关。在长期的传承过程中，萨满乐器逐渐形成了与其生存条件和生产方式相适应的三种萨满文化类型：

渔猎经济——山林文化型：以单面鼓为萨满仪式的基本配置。抓持型的单面鼓是萨满祭祀仪式的唯一乐器。这一时期的萨满祭祀仪式，使用鼓身庞大的各类“异形”鼓，譬如赫哲族的“圆弧—长方形”单面鼓，鄂温克族“上圆下尖”的蛋卵形单面鼓等。萨满信仰，是产生于渔猎经济基础之上的意识形态；山林文化型的萨满祭祀仪式乐器，体现了自然宗教的原始形态。

游牧经济——草原文化型：以单面鼓、铜铃为萨满仪式的基本配置。抓持型的单面鼓、铜铃是萨满祭祀仪式的主要乐器。单面鼓的鼓身趋小，以扁圆或不太“规则”的圆形鼓为主，譬如巴尔虎蒙古族、通古斯—索伦鄂温克族和部分达斡尔族的单面鼓。铜铃主要是附着在萨满的服饰上，以素纹青铜铃为主。从捕杀动物到驯养动物，是人类由渔猎经济到游牧经济转换的

标志。草原文化型的萨满祭祀仪式乐器，保留了自然宗教的基本特征。

农耕经济——田野文化型：以单面鼓、腰铃（镜）、铜铃等为萨满仪式的基本配置。单面鼓、腰铃（镜）、铜铃是萨满祭祀仪式的主要乐器。单面鼓的鼓身相对小巧，以圆形的抓鼓为主，同时出现了带鼓柄的握持型单面鼓，譬如满族（汉军旗人）和科尔沁蒙古族使用的单鼓；腰铃成为萨满仪式中的重要乐器，铜镜进入了萨满乐器序列，譬如满族、赫哲族等的腰铃和科尔沁蒙古族、察布查尔锡伯族等的腰镜；带有纹饰的铜铃（主要为虎纹铃）不仅是萨满服饰上的附属物，也是一件可以独立使用的乐器，譬如满族的轰勿。农耕经济时期的萨满乐器，当以满族的最为丰富，除了鼓、铃以外，还加进了双面的同肯（抬鼓）和嚓拉器（拍板）等形态较为发达的乐器。田野文化型的萨满祭祀仪式乐器，在保留自然宗教基本特征的基础上，形成了田野文化特色。

山林、草原、田野——由渔猎经济向游牧经济发展再向农耕经济发展，是中国东北阿尔泰语系诸族民族发展史的基本路向。但是，东北各少数民族发展的历史进程并不平衡，有的民族甚至在20世纪50年代初还处于渔猎经济状态；同时，同一个民族，在分布格局上也呈现出“小聚集，大分散”的特点。所以，不仅各民族所处的自然条件和人文环境不同，即使同一民族所处的自然条件和人文环境也不尽相同。这是一个立体的、纵横交错的文化现象：从萨满祭祀仪式的发展脉络上看，萨满仪式的标志性乐器（鼓）在形制上呈“由大而小”的趋势；在萨满乐器的配置上呈“由少而多”的趋势；在萨满乐器的制作工艺上呈“由粗而精”的趋势。正是由于各民族间以及民族内部间发展历程的不平衡，使得我们能够在同一个历史截面上看到一幅缩微了的萨满文化史图画：乐器形制“大小都有”，乐器配置“多少同在”，乐器制作“粗精并存”。经济条件的转换并没有使萨满乐器的配置结构产生质的变化，仅仅是数量上的渐次递增而已；单面鼓，始终是萨满祭祀仪式的标志性乐器。不难看出，在中国东北阿尔泰语系诸族中，远古而来相信鼓能通神的观念始终根深蒂固。

由于萨满仪式音乐在观念的层面没有发生根本性的变异，所以，萨满

的音乐行为以及由此而产生的音乐形态依然保留了自然宗教文化的基本特征。从配置规律上看，单面鼓是萨满乐器配置的核心；从使用功能上看，祭祀是萨满乐器的基本属性；从文化特征上看，象征是萨满乐器建构意义体系的符号载体。大量田野考察的结果表明，在萨满运用音乐手段施术的过程中，音乐的审美功能处于次要地位，而象征功能居于主导地位。因而，我们将萨满祭祀仪式音乐看作是一种实用性的文化形态。换言之，虽然萨满祭祀仪式逐渐融入了某些娱乐性的因素，但中国东北阿尔泰语系诸族的萨满音乐依然没有从原始宗教文化中分离出来成为独立的艺术形式。与诸多原始艺术一样，尽管音乐是祭祀仪式不可或缺的构件，但在当事人那里，被我们这些采访者称作“音乐”的东西，并非我们这些局外人观念中的所谓“艺术”——萨满祭祀仪式是为了某种具体的、带有明确功利性目的行为，而不是出于某种艺术欣赏的考虑。考察的结果表明，当事人并没有一个明晰的、自觉意识到的“乐器”的概念。鼓也好，铃也好，在他们的观念中都是一种“法器”，所以他们常常将鼓称为“神鼓”，将铃称为“神铃”。萨满音乐从本质上来看仍然是一种生存与生活的“技术”而非独立的审美活动。

萨满乐器与器乐都有其隐喻的象征意义。譬如，在中国东北地区具有萨满信仰的许多少数民族那里，鼓类乐器所发出的声音常常象征雷电之声；后来由于整个萨满仪式和萨满法具的含义逐渐复杂，萨满鼓又被赋予某些实用的含义，如象征“船”或“马”。当鼓声将萨满推进脱魂（神灵附体）状态后，神鼓便作为交通工具力助萨满达到一些常人不可企及的目的：行云走雨，上天入地……诸如此类。铃类乐器的声音往往象征神灵的步履之声，用以描摹神灵行为的情状或表达某种暗喻。不过，萨满乐器及器乐的象征意义仅囿于具体的民族或仪式的特定情境之中。在不同民族和不同的情境中，其象征意义亦有所不同。所以，萨满乐器的象征意义，既是乐器对自然声响的客观描摹，也是萨满心理意念的主观赋予；它表达了萨满及其信仰者所期望获得的一种强大的超自然力。萨满乐器与器乐所蕴含的丰富象征意义，是萨满音乐的魅力之所在。故而，单凭现代审美标准来考量萨满祭祀仪式，你就无法感知过往那些混合在原始宗教仪式中的萨满音乐所具有的

文化价值。这样，处于不同知识体系中的局内人与局外人的能否客观地互相诠释而不是仅仅从本己文化体系的立场出发对一个音乐文化事项作出价值判断，就显得尤为重要。

（二） 以鼓为核心的乐器配置

文献记载和田野考察的资料证明：无论萨满诸神如何庞杂无比，无论萨满仪式如何灵活多变，无论萨满历史如何演变，有一个音乐学的特征亘古未变：**鼓（乐器），是中国东北阿尔泰语系诸族萨满的象征；鼓语（音响），是萨满与人神沟通表达思想的语言工具。萨满通过“鼓语”实现人与神的对话——这种被常人视为虚拟的语境，不仅成为罩在萨满头上的神秘光环，而且为萨满信仰者创造了一个独特的话语系统，成为他们举行复杂萨满仪式所必需并且能够使受众理喻的思维方式。**鼓类中的单面鼓是萨满祭祀仪式的标志性乐器。一盘鼓陪伴着东方这些古老而又年轻的民族，月缺月圆，鼓语绵延……神秘的鼓语，透过时空的羁绊在东北茫茫林海雪原之中滚动，在华夏大地悠悠回荡。它历沧海桑田之无常，经斗换星移之变幻，一代接一代，一年又一年，由生而盛，由盛而衰。然而，一个亘古不变的理念就是对超自然力的无限向往——为生存而争，为生活而祷，为生命而歌！在黄花飘香的科尔沁沙地，在红日落辉的嫩江平原，在绿草如茵的呼伦贝尔大草原，在银装素裹的大兴安岭森林，在川流不息的黑龙江、松花江、嫩江……自古而今，鼓语，还在诉说——对生命的珍爱，对自然的感恩，对亡魂的诉求，对生灵的呵护，对疾病的抵御，对幸福的呼唤……

尽管东北阿尔泰语系诸族拥有各种形制的萨满乐器，但其乐器的基本配置是以单面鼓为核心的。不同的地区、不同的民族，无论其萨满祭祀仪式所使用的乐器多寡，必有单面鼓。我曾总结满族萨满乐器凸出的配置特征是“鼓与腰铃并用”，但腰铃的使用仍然是依附于单面鼓。在萨满的表演过程中，只有仅用单面鼓而不使用腰铃的情形，绝无只用腰铃而不配之以单面鼓的时候。在实际的演奏中，腰铃必随单面鼓而动，其他的萨满乐器亦然。可以说，在东北诸民族的萨满祭祀仪式中，每个民族使用的乐器种类和数量并不相同；即使同一民族中不同氏族、不同地域之间，其乐器的种类和数量

也不尽相同。但，没有不使用单面鼓的萨满仪式。鼓语，是萨满以鼓为媒介与天界沟通的语言。因之，“鼓语”中包含了整个萨满乐器的音响。在萨满那里，远古而来相信鼓语传神的观念至今仍根深蒂固。所以，鼓语是萨满的特殊语言；鼓之声，即萨满心之语。

人们或许会有这样的疑问：萨满乐器制作工艺之粗糙，音响之简单，演奏形式之素朴，其文化价值何在？倘若将萨满乐器还原于符合它生息、繁衍、传播的历史、经济和社会背景中，你就会惊奇地发现：粗糙的乐器所承载的丰富情感（善与恶），简单的音响所表达的复杂思维（生与死），素朴的演奏形式所演绎的神话世界（天堂与冥界），与现代乐器与器乐之于人类的意义并无二致！**萨满音乐文化的独特价值，在于它是普通人的寓审美于生活之中的艺术，而不是音乐家的为艺术的艺术。**它的意义在于生存与生活的需要，而非仅仅在于艺术本身——是融审美与生活于一体的文化形态。因而，人们既不能无视它的审美因素，也无法将其从生活中抽取出来，这是各类被称为“原始艺术”形式的共同特征。在中国，萨满音乐是其典型例证。这是应当值得人们纪念的音乐存在方式：当人们将音乐从普通人的生活中剥离出来当作一种观赏而非参与性的“艺术”时，便消解了音乐与生活原本胶着在一起的理想状态。

音乐当还原于生活。

参考文献

[1] 丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编（东北卷）》，书目文献出版社，1989.
[2] 关定保等修、于云风等纂：《安东县志》，1931（民国20年），铅印本.
[3] 关小云、王宏刚：《鄂伦春族萨满教研究》，辽宁人民出版社，1998.
[4] 黄维翰撰修：《呼兰府志》，1910年（宣统二年）修，1915（民国4年），铅印本.
[5] 吉林民族研究所编：《萨满教文化研究》，天津古籍出版社，1990.
[6] 凌纯声《松花江下游的赫哲族》，国立中央研究院历史语言研究所，1934.
[7] 刘桂腾：《满族萨满乐器研究》，辽宁民族出版社，1999.

[8] 罗钢、刘象愚主编:《文化研究读本》,中国社会科学出版社, 2000.

[9] 吕大吉、何耀华总主编、满都尔图、周锡银、佟德富本册主编:《中国各民族原始宗教资料集成(鄂伦春族卷、鄂温克族卷、赫哲族卷、达斡尔族卷、满族卷、蒙古族卷)》,中国社会科学出版社, 1999.

[10] 内蒙古自治区编辑组编:《鄂温克族社会历史调查》,内蒙古人民出版社, 1986.

[11] 孙运来编译:《黑龙江流域民族的造型艺术》,天津古籍出版社, 1990.

[12] [英]泰勒(E.B.Tylor):《原始文化》(*Primitive Culture*),连树声译,上海文艺出版社, 1992.

[13] 杨步墀纂修:《依兰县志》, 1921(民国10年),铅印本.

[14] 允禄等总办:《钦定满洲祭神祭天典礼》,阿桂、于敏中译,乾隆四十五年(1780),汉译本,载金毓绂主编《辽海丛书》影印本,辽沈书社, 1984.

(原载《中国音乐学》, 1990年第4期。篇幅所限,本次入集已作较大删节)

云南少数民族基督教赞美诗的文字记谱法研究

杨民康

自18世纪西方基督教传入云南少数民族地区以来，迄今存在并使用着自创或借入的各种各样的基督教文字及赞美诗，后者基本上涉及了世界上三大记谱法系统：文字谱系统，简谱系统，五线谱系统。在当地少数民族对三类谱式的使用中，文字谱占有较明显的位置。从对西方基督教音乐乃至西方音乐文化历史的考察可以发现，这些文字谱中包含了从西方早期的梭发谱开始至今的多种文字记谱法的因素，它对中国近现代少数民族音乐发展史的研究提供了较具体而新鲜的素材，展示了一种新的研究思路。本文根据现今所掌握的中外文历史资料和第一手田野考察资料，重点介绍其中具代表性的两种主要类型，即英籍内地会牧师柏格理（Samuel Pollard）首创的“波拉德”苗文字母谱和景颇族地区使用的“来嘎努”字母谱。

一、云南少数民族基督教赞美诗研究的一般概况

关于基督教赞美诗随同教会扩张的世界性传播，近一个世纪以来一直是世界民族音乐学乃至人类学界的重要话题。但从笔者力所能及的资料查阅范

作者简介：杨民康（1955—），男。

围来看，至今还甚少发现境内外学者有关云南少数民族赞美诗、赞美诗音乐或唱词语言的专题性研究，专题性研究论著就更为少见。在中国学者的本土研究方面，据不完全统计，1990年以前仅有云南作曲家曹鹏举所写的一篇千余字短文。[①]自1990年以来，笔者接受中央音乐学院费明仪研究基金、香港中文大学中国仪式音乐研究计划等课题资助，先后数次赴云南禄劝、武定、瑞丽、怒江、思茅、西双版纳等地信仰基督教的彝、苗、拉祜、景颇、傈僳、怒、傣、佤等民族地区调查基督教音乐，收集了采用上述各少数民族文字（外国传教士创制）编写，并至今流传在该类地区的基督教赞美诗、圣经和各种文字、口传文本研究资料数十件，撰写并发表此方面研究论文4篇，[②]报刊文章两篇。这些文章均不同程度涉及了不同少数民族赞美诗的问题。其中，于上世纪90年代初发表的《云南少数民族基督教音乐文化初探》和《云南省瑞丽县登戛寨景颇族基督教仪礼音乐调查报告》两文均具体涉及了“波拉德”苗文谱和“来嘎努”文字谱。后来，亦有陶亚兵的《中西音乐交流史稿》[③]等著作涉及了云南少数民族基督教音乐及字母谱的内容。但以上论文和著作的此方面研究都仅限于描述介绍，迄今尚无人对云南少数民族地区的此类状况做过较系统的分析研究。作为来自社会科学领域的较重要的参考性资料，有萧霁虹《〈圣经〉版本在云南》[④]。

二、苗、彝、傈僳等民族的“波拉德”字母谱体系

在云南少数民族地区应用的多种基督教音乐的字母谱中，柏格理首创

① 曹鹏举：《景颇族的字母谱——“来嘎努”》，载《民族音乐》，1984年第5期，第58—60页。

② 杨民康：《云南少数民族基督教音乐文化初探》，载《中国音乐学》(1990)；《云南怒江地区的傈僳族基督教音乐文化》，载《中央音乐学院学报》(1991)；《云南省瑞丽县登戛寨景颇族基督教仪礼音乐调查报告》，载《中国音乐年鉴》(1992)；《云南怒江傈僳族圣诞节仪式音乐及其本土化过程》，载《中国民间信仰仪式音乐》(云南卷)，云南人民出版社，2003。

③ 陶亚兵：《中西音乐交流史稿》，中国大百科全书出版社，1994，第170—171页。

④ 萧霁虹：《〈圣经〉版本在云南》，载《云南宗教研究》，1993年第1期，第17—20页。

的“波拉德”苗文及字母谱是一种影响较大、流传较广，且最具创造性和个性特点的赞美诗谱式。从发展变异的角度看，“波拉德”乐谱乃是从相关的基督教文字演化而来，故有必要先述及该类文字的创制过程和基本原理。

（一）柏格理创制的“波拉德苗文”

1. 以往关于“波拉德苗文”的不同说法

据有关资料显示（见后文），该种文字从上世纪初（1904—1905）开始创制，几年后成型，很快就被其他传教士转译为彝文、傈僳文等，用于其他少数民族地区的圣经、赞美诗翻译和流通。后世将此文字用柏格理的英文名Samuel Pollard命名，称之为“波拉德苗文”（Pollard Miao Alphabet）或“波拉德文字”（Pollard Script）。

关于“波拉德苗文”，在国内学术界尚较为封闭的上世纪80年代以前曾有一种观点，认为此乃西方传教士根据苗族妇女绣花图案“杜造的‘框格式苗文’”。此说不仅可见于一些早期的大型辞书，[①]甚至还由于上述近乎传说般传闻的影响，为近年来发表的不少报导性文章所沿用和渲染。例如，在一篇报刊文章里写道：“柏格理会同精通英文的苗汉知识分子李国镇、杨雅各等人潜心研究，几经失败，最终从苗族传统服饰纹样中获得灵感，并于1905年为苗族创立了简明易学的拼音文字。于是一个神话开始在苗区传播：苗族以前丢失的文字现在找到了，这套文字从苗族衣裙图案中重新恢复出来，正是祖先遗失的文字！民间称这套文字为‘老苗文’，英语世界称之为‘坡拉字母’（the Pollard Script）。”[②]但根据近年来发掘的相关资料表明，无论“波拉德苗文”是否真是受到了苗族图案的启发，它实乃一种基于拉丁字母体系，兼有柏格理个人独创性发明因素的文字系统。据柏格理本人日记，他的这个创意曾经受到了北美洲印第安人中的循道公会传教士运用音节主音事例的启发[③]。

---

① 参见《中国少数民族》，人民出版社，1981，第449页。

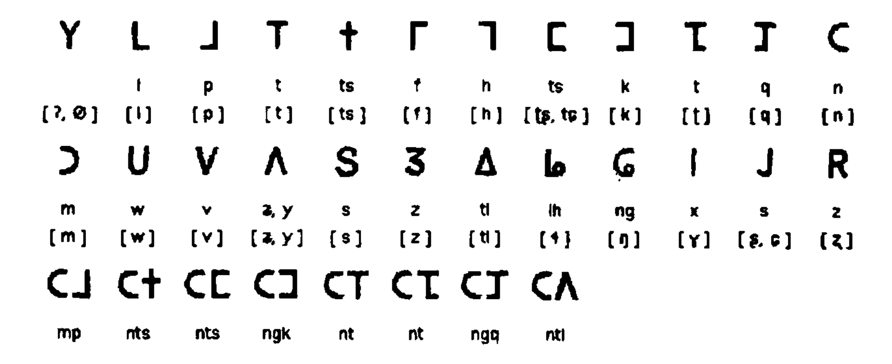
② 单之蔷：《贵州边缘小村落石门坎百年文化沧桑》，载大华网-汕头特区晚报http://www.stnews.com.cn/stwb/，2004年10月18日。

③［英］柏格理、邰慕廉等著：《在未知的中国》，东人达、东旻译，云南民族出版社，2002，第157—158页。

2. “波拉德苗文”的字母符号系统及基本特点

“波拉德苗文”基本的符号体系及与国际音标对应的情况如下图所示[1]：

图一



关于创制该种文字的过程及基本原理，可见于柏格理的《苗族纪实》（1909）一书：

> 苗语是单音节语言，并且在几乎所有情况下单词都是以元音结尾。为了使该文字系统能够适合于速记的需要，就在辅音符号旁边的不同位置处加上各种元音标记，我们发现这种方法可以解决我们的难题。辅音符号大于元音标记，后者的位置又处于前者的旁边，体现所需要的声调或乐曲般的音调。在问题得到解决的时候，我们感到莫大的欢喜，就此能够为会众提供一种即使再无知识的人们都能运用的简单语音体系。华西宗教书籍出版公会、英国与海外圣经公会已经各铸造了一套苗文铅字，并正在使用这些铅字印刷我们的书籍，这对于我们的工作真是大有帮助。圣经公会的印刷业务在日本进行，日本的印刷工人正在为居住于中国西部山区的少数民族印刷《圣经》。[2]

---

① 本图例引自 http：//www.omniglot.com/writing/pollardmiao.html.

② [英]柏格理、邰慕廉等著：《在未知的中国》，东人达、东旻译，云南民族出版社，2002，第157—158页。

在该书里，柏格理还提到了如何处理苗语中复杂的声调系统的问题：

> 当我们开始在苗族人中进行工作的时候，就发现他们没有一套文字系统。他们只是说苗语，却从没有人用文字把苗语表述出来。实际上，也从没有人敢于设想它能够被写出来。在把苗族语言转变为文字的过程中，我们感到现实的"声调"是最令人头疼的困难，对于学习中文的人来说能理解这一点。声调可以把其他语言要素或量度引入话语之中。现有的若干声调，不足以充分衍生言语所表达的全部意思，于是就不断给不同的声调加上各种各样的声音。这就好像把乐曲的要素根据有关规则引入话语之中，也就好像要求某人不仅要记住他想表达的各方面意思的词汇，还要记住相应的声调。在把这样一种语言演变成文字的过程中，似乎自始至终都在需要某种音乐的乐谱，从中您能够学到一张可能唱出来的乘法运算表。如果当真把它当作包括数字在内的十足的数学问题，亦将令人难以应付，总之音乐的要素从来绝对不可缺少。①

值得引起注意的是，柏格理在创制波拉德文字的过程中，以其音乐学者般的睿智和丰富的音乐知识，把音乐的音高概念与语言的声调现象联系起来，创造性地利用了音乐艺术的原理，使之扩展了社会科学领域的想像性和联想思维。在具体的创造实践方面，则一方面将这种创造性成果应用于波拉德文字的创制上，另一方面则将其进一步推广到了波拉德字母谱的设计思路之中。具体的例子，如后文所述及的该类谱式中有关半音的标记方法，即部分地使用了波拉德文字中标记声调的方法原理。

---

① [英]柏格理、邰慕廉等著：《在未知的中国》，东人达、东旻译，云南民族出版社，2002，第157—158页。

3. 创制“波拉德苗文”的目的和经过

关于“波拉德苗文”较早的汉文记述，可见于《中华归主》(1922)一书。书中记载，1904年，“柏格理牧师鉴于彼（按：苗民）等热心问道，乃和他们一起到贵州边境之石门坎建立宣教事业，当时皈依真道者约千余家。当地土著居民既未开化，又无文字，布道工作颇难进行，亟须根据当地各种土语发明一种便于学习之文字，以为布道之工具。于是柏格理牧师参照各种文字，去繁取精，造成所谓柏格理苗民文字。这种文字现已通用于花苗、拉祜、葛布（仡佬）、傈僳、黑彝等少数民族部落中。”[①]

关于创制苗文的目的和原因，柏格理曾在其《苗族纪实》一书中说道：

> 苗族群众在文字方面的理解尺度非常低，从来都不习惯于学习，这就使我们感觉到必须尽可能得简单化，因此我们仔细寻找一种能够让步这些质朴的人们迅速领会的符号系统。它必须是绝对语音化与容易理解的文字体系。正在我们冥思苦想如何解决难题时，我们记起一位在北美洲印第安人中的循道公会传教士运用音节主音的事例，以这种尝试解决了他所遇到的问题。[②]

这里，柏格理提到他意欲建立的苗文，应该是“绝对语音化与容易理解的文字体系”。关于这一点，可以想见，作为苗族群众这一特殊的接受群体，他们本身并不存在讲述语言的困难，所缺少的只是一套易识易记的符号系统。因此，柏格理使用了上述一套比国际音标还要简化，而且融入了为方块文字特有的直观性特点的字母符号，以此满足了苗族群众的迫切需要。直到今天，笔者在这类少数民族地区，还看到当地民族群众在实际生

① 中华续行委员会编《中华归主：中国基督教事业统计(1901—1920)》(中)，第493页。

② [英]柏格理、邰慕廉等著：《在未知的中国》，东人达、东旻译，云南民族出版社，2002，第157—158页。

活中更愿意使用这套老苗文，而往往不接受后来创制的新苗文。就此，笔者曾请教过一位语言学专家，据告之，新苗文系统强调纯拼音化和拼音字母记音的完整性，根据实践的结果，它很适用于非本民族的初学入门者；而对于本来已经能够会话的本族人来说，这样的完整性反而成了累赘，失却了“简洁”的效果，以致较难于受到本族群众的欢迎和接纳。因此，中国的语言学界也正在通过与各种老基督教文字的比较，反思自己以往进行文字改革工作中的得失。

另外，柏格理在此提及了他在创制苗文的过程中，曾经受到过北美印第安人传教士运用音节主音的事例的启发。这就在“框格式文字说”之外，形成了另一个“波拉德苗文”灵感来源的源头。①

（二）“波拉德”苗文记谱法的特点及其与西方梭发记谱法的比较

波拉德文字不仅是用来记载《圣经》，而且被用于创制赞美诗的苗文乐谱谱式，这对于我们研究少数民族基督教音乐有着非常特殊的意义。但奇怪的是，迄今关于柏格理创制波拉德文字的记述非常多，对于他把这种字母体系应用于创制赞美诗乐谱谱式的这样一个同样充满创意和值得称道的工作，却极少有人（包括柏格理本人）予以提及。甚至在某些较专门的中文研究著作里，对这一重要的民族文化及宗教文化现象也存在不应有的误解。②

关于用波拉德苗文创制的字母谱，20世纪50年代以前由西方传教士编印，1983年由云南省三自爱国会和基督教协会重印的苗文赞美诗谱本③里，即附有为读者解释其基本原理的一则附表：

按表中所示，波拉德字母谱基本上是在常见的拉丁文字母谱基础上加

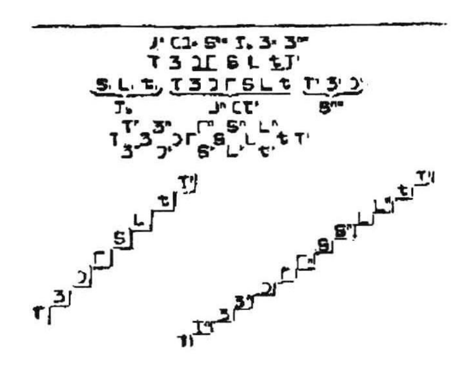
---

① [英]柏格理、邰慕廉等著，东人达、东旻译：《在未知的中国》，云南民族出版社，2002，第157—158页。

② 例如，在近年出版的有关柏格理生平事迹的重要传记著作《在未知的中国》一书的插图中，将苗文谱赞美诗误记为《圣经》（第408页），以至出现了张冠李戴的错误。

③ 佚名编：《苗文颂主圣歌》（TA HWA MIAO HYMNBOOK），云南省基督教三自爱国运动委员会，云南基督教协会，1983。

图二



以演变而成。其中的大部分字母是简谱读音的首字，只有少数几个音级字母已经按照苗文规律加以变化。另外，在波拉德字母谱中，凡升、降半音和表示简谱中高八度、低八度的音列，均采用了波拉德苗文中类似声调标记符号那样的标记法。

有必要说明的是，波拉德字母谱虽然其基本符号来自于波拉德苗文字母体系，但若追溯其最初创意及思路来源，或许应与19世纪使用于欧洲的梭发谱（Tonic Sol-Fa）有关。

根据有关史料，梭发谱是指一种英国的视唱和记谱体系，亦即首调唱名法，其原理来自早期欧洲由Sarah A. Glover创制的兰开夏唱名法（Lancashire Sol-Fa），由约翰·柯温（John Curwen，1816—1880）完善并提出创用。这两种记谱法在首调唱名法的记写方式上皆有共同之处。例如，兰开夏唱名法作为一种“老式英国唱名法”，至迟在17世纪早期即在英国被普遍使用。其特点是在每一个大调音阶里，头3个音和第4—6音皆唱作fa-sol-la，剩下的音唱作mi；小调音阶各音唱作其关系大调上的各音。[①]而在梭发谱体系里，大调音阶上各音都有了专属的唱名，它们在上行音阶中分别为doh、ray、meh、fah、sol、lah、te、doh，小调音阶的各音唱名同大调，但从la音唱起，余类推。记谱时，大调各音写作d、r、m、f、s、l、t、d（小调同），凡升半

① 参见《牛津简明音乐词典》“兰开夏唱名法”条，人民音乐出版社，1991，第538页。

音时后面加e（如de、re），降半音时后面加a（如ra、ma）。凡高八度音用d' r' m' 等，或每音上方加横杠；小调各音则写作d, r, m,等，或下方加横杠。此外在梭发谱的各种节拍符号里，一般用双点（：）将各拍分开，用单点（·）将一拍分为两个半拍，逗号（,）将半拍音分为两个四分之一拍，水平横线表示该音符保持时值，空白处表示休止。[1]

在中国的基督教音乐发展史上，梭发谱曾经作为一种颇重要的记谱法传入汉族信教地区。据有关资料记载，梭发谱在英国出现后，曾于20世纪初叶被英国传教士传入中国。苏格兰长老会传教士玛丽·马丁（Mary Martin）——李提摩太夫人所著的《小诗谱》（1901年再版）序言提到：该书作者曾于1883年以前用柯温的梭发谱教中国教徒唱歌，并曾着手用字母谱的节拍记号来补充工尺谱的节奏符号，从而编著了工尺谱体系的乐理和视唱教材《小诗谱》（1883年刊行）。其后又于1895年在北京出版了一部以字母谱刻印的四声部赞美诗集《颂主诗歌》，内有歌曲达400首之多。[2]

为了进一步加以比较，现将图表二中的波拉德字母谱符号同梭发谱和简谱对应的情况列于下：

1. 波拉德苗文

① 参见“Tonic Sol-Fa”，*Harvard Dictionary of Music*，1974, P.857；《牛津简明音乐词典》“Tonic Sol-Fa英国首调唱名法”条，人民音乐出版社，1991，第999页。

② 陶亚兵：《中西音乐交流史稿》，中国大百科全书出版社，1994，第168—170页。

2. 简谱（仅列上方2行及下方3行）

1 2 34 5 6 71	（第1行）
5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3	（第2行）
#1 #2 #4 #5 #6	（第4行）
1 2 3 4 5 6 7 1	（第5行）
b2 b3 b5 b6 b7	（第6行）

3. 梭发谱

d r mf s l td	（第1行）
s, l, t, d r m f s l t d' r' m'	（第2行）
de re fe se le	（第4行）
d r m f s l t d	（第5行）
ra ma sa la ta	（第6行）

下面，再列举一首波拉德苗文谱谱例[1]，然后对其音名及节奏符号同梭发谱的情况加以对比分析：

谱例1

148

① 引自佚名编：《苗文颂主圣歌》，云南基督教三自爱国运动委员会、云南基督教协会，1983，第149页。

上例为一首波拉德苗文谱记谱的四声部赞美诗《耶稣住我心歌》（又名《何等改变》），麦但以理（Rufus H. McDaniel）词，加百列（Charles H. Gabriel）曲，发表于1915年。[①]该曲含有4段唱词。可以看出，其中除了在音名上已经按照苗文的规律加以改造之外，在表示节拍、节奏和区分高、低八度的其他符号上，基本上继承了梭发谱的各种用法。概述之，其中含有的节拍节奏符号里，有一些符号是常用的节奏标记，如"-."、".,"分别表示以1拍或半拍为单位的附点音符；另有一些符号则是表示小节内基本节拍的等分，起到某种提示的作用。如在$\frac{4}{4}$拍子乐曲中，以"："将每拍隔开，再以"¦"将一小节隔为两半。这样一来，学习者在唱的过程中就能根据这些符号，随时校准自己的时值感受。此外，凡表示拍号时，也使用的是波拉德苗文的符号。由此可见，乐谱创制者为了让学习者便于接受，或者继承，或者改良，可谓不遗余力，用心良苦。

在此对以上论述做一小结：若将波拉德苗文谱与梭发谱相比较，可以看出，首先由于苗文谱与梭发谱之间存在着都作为英国人创制的文字谱存世这一历史渊源关系，苗文谱的创制乃受到梭发谱的启发当属无疑。其次，柏格理在梭发文字谱原理的基础上，使用波拉德苗文字符对其加以改造，从根本上符合基督教的"本色化"传教方针；而在具体的改造思路上，则如其本人所述，在波拉德文字的创造上曾受到北美洲印第安人中的循道公会传教士运用音节主音的事例启发那样，其波拉德文字谱的改造工作或许也受到了李提摩太夫人改造工尺谱这类事例的启发。总之，在云南少数民族基督教音乐文化的本土化过程中，柏格理波拉德苗文记谱法代表了其基本的文化特色和发展方向，可说是其中最具有代表性的典型事例之一。

（三）"波拉德"文字谱的应用及其在不同民族中传播的情况

在云南少数民族地区，继上述苗文及苗文谱之后，还有多个民族及其居

---

① 该曲详细背景材料可参看林列著《圣诗合参》，（香港）基督教文艺出版社，2000，第528页。简谱曲调参见赞美诗（新编）编辑委员会编《赞美诗（新编）》，中国基督教三自爱国运动委员会、中国基督教协会，1987，第267页。

住地区的基督教教会借用波拉德苗文体系，创制了新的民族文字和字母谱。并且，就应用这类谱式的情况来看，不同民族地区尚有不同的具体表现。

1. 苗文字母谱

至今流传在滇中苗族地区的一本主要的苗文赞美诗《苗文颂主圣歌》，于20世纪50年代以前由西方传教士编印，1983年由云南省三自爱国会和基督教协会重印。该诗本属波拉德字母谱系统，含赞美诗275首，其中以单声部赞美诗为主，杂有部分四声部（计有16首），较均匀地穿插在从第92首至第176首之间。由此可见，在西方传教士执掌教会的年代，所教授的赞美诗系以单声部为主。然而，到了20世纪90年代初，据笔者在当地所见，虽然一般的群众性圣歌里仍有唱单声部赞美诗的情况，而苗族教徒唱诗班所唱的赞美诗却几乎全是四声部赞美诗，并且，从当地不同民族演唱此类音乐的情况看，苗族唱诗班可说在掌控声部之间的关系及音准、音色的和谐程度上是最好的。对此将另文予以描述。

2. 黑彝文字母谱

据学者考证，英籍澳大利亚牧师张尔昌1917年在禄劝县撒老坞等彝族地区传教时，在柏格理苗族拼音方案的基础上做了一些修改和补充，用47个声母、27个韵母来拼写彝语，并请彝族教牧人员参与修改，用这种拼音文字翻译了《颂主圣歌》和《新约全书》。[①]

目前流传在滇中地区的黑彝文赞美诗本，于20世纪50年代以前由西方传教士编印，1984年由云南省三自爱国会和基督教协会重印。该诗本也属波拉德字母谱系统，含有赞美诗361首。与前述苗文赞美诗不同，此诗本所含的圣诗全部是单声部。这与笔者20世纪90年代在该地所见的情况基本一致。当彝族唱诗班与其他民族唱诗班同台演唱时，他们基本上都是唱单声部赞美诗。这样的情况与汉族地区教堂的情况基本相似。据此笔者推测，在上世纪中叶以前，按一般的规律，西方传教士在该地区传教时，应该像在其他地区做过类似在傈僳族、苗族等地区那样的努力，去尽力

① 陶亚兵：《中西音乐交流史稿》，中国大百科全书出版社，1994，第170—171页。

推广他们本来所擅长的多声部赞美诗。然而，在这类诗本中并未包含多声部赞美诗，说明了他们当时的努力或许遭到了某种程度上的失败，而且这样的状况至今没有明显的改变。值得注意的是，据相关资料表明，这样的情况在当时及后来的汉族基督教传播地区也是普遍存在的。对此，我们也许无法将其简单地归结于不同民族或群体音乐才能的优劣之分，也许尚有必要从这些民族群众的音乐喜好、习性以及相关的语言、民俗等文化习俗方面去寻找原因。

3. 傈僳文字母谱

滇中一带傈僳族中流传的傈僳文《颂主诗歌》也采用了波拉德苗文体系。据有的学者考证，该诗本主要采用英国传教士王慧仁根据云南省武定、禄劝两县傈僳族语言，以武定滔谷村语音为基础创制的"框格式"傈僳文字（即波拉德文字）记写歌词，其乐谱用拉丁字母谱（即波拉德文字字母）标记。该诗本含293首四声部圣诗，其来源与苗文和彝文的《颂主诗歌》相同。所不同的是，比起其他波拉德字母谱，这本乐谱多加了一些乐谱应有的参数，例如在每一首乐谱之前，都以大写拉丁字母标示出调性：D或E，以阿拉伯数字标出节拍：$\frac{4}{4}$或$\frac{3}{4}$。此外，同苗文谱一样，该书在前言中附了乐谱说明，在傈僳文之外，还加入了一些汉字作为辅助性说明。[①]

另与其他波拉德字母谱不同的是，这本傈僳族赞美诗从第234首到291首，几乎都是四声部赞美诗，占全部赞美诗数量的五分之一左右。仅从数量上看，虽然还不像怒江傈僳族的赞美诗本（见后文）那样全部是多声部赞美诗，但比起同一地区其他民族使用的波拉德文字赞美诗本，所包含的多声部赞美诗要多得多。

三、景颇族"来嘎努"字母谱

据调查，在云南省德宏州一带的景颇族地区，如今流传有用四五种不

① 佚名编：《傈僳文赞美诗歌》（LISU HYMN BOOK），中国基督教协会，1992。

同乐谱谱式和民族文字记载的赞美诗本：1. 用老景颇文记词，用五线谱记谱的多声部赞美诗集（含402首，铅印）；2. 歌词同前，无乐谱的诗歌集（铅印）；3. 用景颇文记词，用字母谱（景颇语：来嘎努，油印）；4. 用五线谱和字母谱分别记谱，用缅文记词的多声部赞美诗集（油印）；5. 用汉文记词，简谱记谱的单声部赞美诗集（442首，铅印）。以上前四种由缅甸流入国内，后一种由我国三自爱国会编印发行。据笔者调查，在云南省景颇族中信教最早的德宏州瑞丽县登戛和我国其他景颇族信教地区，最常用的是前四种，其中第三种字母谱由于简单易记，在当地景颇族中流传的程度仅次于五线谱赞美诗集。[①]

景颇文字母谱的谱式采用拉丁字母记写，用西方传教士创制的景颇文记词。关于用景颇族文字翻译赞美诗和创制乐谱的早期情况，目前因缺乏资料不得而知。但据对现有资料的分析，以下几点是显而易见的。

首先，景颇族字母谱与景颇文形制相同，是用英文小写字母标示音高，从其他信教少数民族同类情况来看，创制文字与乐谱谱式是基于采用民族化手段传教的目的，且用民族文字翻译经书与赞美诗二者往往是同步进行的，故上述景颇文赞美诗和字母谱的出现想必与景颇文的出现其时相距不会太晚。但若追溯此类字母谱的来源，也应与前述的柏格理“波拉德”苗文谱一样，同19世纪使用于欧洲的梭发谱有关。而且比起后者来说，这类谱式更接近于梭发谱的原型。

其次，纯粹用英文字母创制的景颇族字母谱与其他民族教徒曾用的同类谱式，如汉族教徒早期使用的字母谱，苗、彝、傈僳等族教徒曾用的波拉德字母谱，傈僳族教徒使用的数字简谱皆有区别，[②]不仅说明这种谱式具有的自身特色，而且通过它的创制者——英美传教士之手体现了与英美基督教

① 参见拙文《响自山峦深处的“圣歌”——云南省瑞丽县登戛寨景颇族基督教仪礼音乐调查报告》，载《中国音乐年鉴》，1992。

② 韩军学：《陇川县基督教概况》，载云南省社科院宗教研究所编《宗教调查与研究》第1期，第339页。

文化的特殊渊源关系。

关于该类乐谱谱式唱词所用的景颇文的创制，据调查最早是由美国传教士库森（Cushong）于1876年在缅甸开始，由美国传教士欧·汉孙（O.Hanson）于1880年重续，由英国人英若（Imrom）于1915年编制出版了景颇文课本1–4册，经缅甸教育部批准在缅甸景颇族地区使用，1936年后在我国景颇族地区得到推广。[①]

谱例2

```
              DAI MADU SHAGA NGA MATUT :-
;d';-.d' ;d' .t  /l l- ;l ;-/r';- .m' ;r' ;d' /t ;-;- : -/d' ;s  ;m  ;l
;m ;-.m  ;m  .s  /f ;- ;f ;s/f ;- .f  :f  ;f  /s ;-;- : -/s  ;m  ;d  :d
Yo   su  shi hoo hpung woi  shi  dawng hkon lang lot,   hoyon ni yong sun
                            shi        dong       hkonlang lot
;s ;-.s  ;s  .d' /d';- ;d':-/r';- .r' ;r' ;r' /r':-;- ; -/d' ;d' :d' ;d'
;d ;-.d  ;d  .m  /f ;d ;f :m/r ;-     ;r  :-  /s  ;r ;s;f/m  :d  :m  :f
/s :-.m  ;d ;f/m ;- .m  ;f  :r  /d ;-:-;-//
/d ;-.d  ;d ;-/d ;- .d  ;r  ;t, /d :-;-:-//
mu.t  wa  tong man   ai hto dang na.
/d';-;s ;l    /s ;- .s  ;s  ;s  /m ;-:-;-//
/m ;-.d ;l-f  /s;,- ;s, ;s, ;s, /d ;-;-;-//  ngut u.
     Koy.B.4/4.HKRISTU HPUNG MATU RAWT GA :-
;s  ;s  /m .,f  ;s  ;m .,r  /d  ;d  ;d';-;t .,l  /s  ;s .,l  ;s  /f .,m
;m  ;m  /d .,r  ;m  ;d .,d  /d  ;d  :m :-;s .,f  /m  :m .,r  ;m  /r .,d
1.Hkristu fung ma tu yong rot mahkawn ga, shi  a mying mungkan tingnta ngwi
Hkristu fung  ma tu hpyi ja htau nga ga, shi  a grau htumdonghkon tut nong
3.Hkristu fung ma tu  lu  ma lu  jaw ga. myit ma sin tsom hpa ji ja kum
:-;d' ;d' /s .,s  ;d' ;s .,f  /m  ;m  ;s :-;d'.,d' /d' :d'.,d' :d' /s .,s
 ;d  ;d  /d .,d  ;d  ;d .,d  /d  :d  :d :-:d ,,d  /d  ;d .,d  :d  /t,.,d
```

在上述一例景颇族“来嘎努”谱式里，所用的各种记音符号，绝大多数来自于梭发谱原型，只是个别地方有所改动。例如在原型里是用双点（：）将各拍分开，在来嘎努谱式里，则使用分号（；）相隔。

---

① 韩军学：《陇川县基督教概况》，载云南省社科院宗教研究所编《宗教调查与研究》第1期，第339页。

结 语

通过以上分析，可以看到在云南少数民族基督教赞美诗的不同谱式类型里，“波拉德”苗文谱和“来嘎努”景颇文字母谱这两类具代表性的字母谱，不仅各有其鲜明个性的表现形式，而且在继承西方文化历史传统及民族化、地方化（本土化）的程度上也各显特色。根据本文分析的结果，“波拉德”苗文谱和“来嘎努”景颇文字母谱的共同点，主要在于均采用了少数民族语言为主要的唱词语言，并且都尽量使其赞美诗乐谱的记载系统同语言的文字系统相一致，最大程度地便利了少数民族信教群众接受和学习的过程；其相异之处，在于“波拉德”苗文谱所用的谱式符号和唱词文字符号都根据苗族的语言和文化特点进行了相当程度的改造，在对少数民族语言形式和内容的借鉴方面具有更为鲜明的民族化特点；“来嘎努”景颇文字母谱和景颇文唱词则保持了更多西方拉丁文字母体系的特点，其中字母谱中还含有较多对英国梭发谱的继承性因素，实为另一类具沿用型特点的传统西方乐谱谱式。

（原载《音乐研究》，2005年第3期）

戏曲音乐曲牌［耍孩儿］的形态研究

姚艺君

一、［耍孩儿］的源流

（一）［耍孩儿］

这一称谓，最早有文字记载的文艺作品，当推金代董解元的《西厢记诸宫调》。

据明初戏曲家朱权所著的《太和正音谱》中般涉调“曾褐夫散套”一节里，收有［耍孩儿］和［煞］各一首，并明确标注［耍孩儿］即［魔合罗］；《钦定曲谱》卷四北般涉调［耍孩儿］项下也标有“即魔合罗”的字样。朱权是明初年间的人，收录的是元代的［耍孩儿］；《钦定曲谱》是集大成的书，因此，这两条注文是可信的。

那么，何谓［魔合罗］？

《辞源》“摩睺罗”条解择：“摩睺罗，宋元习俗，七夕供一土偶，名摩睺罗，也做摩侯罗、磨喝乐、魔合罗。宋吴自牡

作者简介：姚艺君（1955—），女。

《梦粱录》四，《七夕》："内庭与贵宅皆卖磨喝乐，又名摩睺罗孩儿，……"（新版《辞源》二1303页）

［魔合罗］是梵文mahora的汉语音译（任光伟先生查证）。它来自西域，与佛教有关。"宋·孟元老《东京梦华录》,《七夕》作魔喝乐"，其自注谓本佛经"摩睺罗"（新版《辞源》1303页）。"摩睺罗"在唐代称为"化生"（旧版《辞源》"摩睺罗"条）。"化生"一词本来就是佛教语言。《俱舍论》卷八中载："有情类，生无所托，是名化生。"《岁时记事》中也讲到"本出西域，谓之摩睺罗"。综上所述，魔合罗系来自佛教之传。

摩合罗自西域佛教传入中土之后，从原本是释教中的一个童子神，逐渐变化为民间的一种小塑土偶，成为我国民间七夕乞巧、化生的习俗。由唐至今，尽管其译音有化生、魔合罗、罗喉罗、磨喝乐、罗喝乐、魔候罗、摩诃罗、摩合罗孩儿……等等不同，模样也有所差异，但均与佛教有关，而且一直是作为深受历代孩童喜爱之物而存在于世，是吉祥与智慧的象征。可见，明人朱权的［耍孩儿］来源于［魔合罗］之说是有根据的。

作为泥塑偶像的魔合罗，它的功用不外乎有：

1. 吉祥之物

从有历史记载起，人们都把它作为七夕乞巧、祈佛降子等神供之物。是伴随着我国民间传统习俗而存在的。

2. 孩童玩物

在孟汉卿所作的杂剧《张孔目智勘魔合罗》中有这样一个情景：

［外扮高山挑担子上云］……每年家七月七入城来卖一担魔合罗……

［徕儿上云］我要个魔合罗儿……

［高山云］……我与他一个魔合罗儿。

你牢牢收着，不要坏了，底下有我的名字，道是高山塑。

可见，魔合罗除了供奉之外，还有商品出售的意义，而主要出售对象是孩童。此乃孩童喜爱之玩具。

3. 表演对象

根据前面所引各文献判断，魔合罗无论是在卖者或是在买者手中，他们都会赋于它一定的表演意义。卖者在叫卖过程中，会手执其物讲述兜售。这种讲述必然会力求生动活拨、绘声绘色，否则何以招揽顾客？正由于此，才会有文献所记载的，儿童们买新荷叶执之，盖效颦磨喝乐。”

那么，[魔合罗]与戏曲曲牌[耍孩儿]这两个名称之间又是如何联系的呢？

上引[宋]吴自牧《梦粱录》卷四《七夕》中有“内庭与贵宅皆卖磨喝乐，又名魔喉罗孩儿”之说。这说明：“孩儿”之称早已有之。唐时有“水银拍盘弄化生”的词句。句中之“弄”可作动词“耍”之解释。那么，“弄化生”是否就可以理解为“弄化生”或“耍磨喝乐”了。

《梦粱录》中还有“旧有百业皆通者，如纽元子，学像业，叫声，教虫仪，动音乐，杂手艺，唱词白话，行金商生，弄水使拳……”以及“今市街与院宅往往效京师叫声，以市井诸色歌叫卖之声，采合宫商成其调也”之说，而这种叫声原为诸色小贩的叫卖货声，把这种叫卖之声合之以宫商，便成了技艺中的叫声。[耍孩儿]唱调可能就是来源于唐、宋时期卖耍物魔合罗商贩的叫卖声。

我国早期的戏曲形式中，不少剧目名称便是曲牌名称。曲牌演唱的内容就是曲牌名称的故事。如：宋杂剧、王子高六幺、铁指家伊州、三索梁州、请客薄媚、骆驼熙州、列女降黄龙等等。以及近代地方戏曲中的晋中秧歌《洗衣计》、《偷南瓜》；黄梅戏《打猪草》；民间流行的《小放牛》、《补缸》等等。以此推论，将表演弄耍魔合罗孩儿故事时所唱的曲调命名为[耍孩儿]，是情理之中的了。

（二）[耍孩儿]与般涉调

[耍孩儿]原属般涉调套曲中的一个曲牌。“般涉调”，最早见于“燕乐二十八调”，或称“俗乐二十八调”。

“燕乐二十八调”是隋、唐、五代至辽、宋间燕乐所用的宫调。因长期应用于宫廷燕乐及民间俗乐，对宋元以来的词曲、戏曲、说唱以及器乐等诸种俗乐都有影响，故亦称“俗乐二十八调”。二十八调在传统上按七宫。七商、

七角、七羽分类。般涉调属于七羽系列[1]。般涉调原有多首曲牌。至元代以后,诸如[拓枝令]、[墙头花]、[太平赚]、[苏幕遮]、[长寿衮]、[急曲]、[哨遍]等,大多失传,仅剩下[耍孩儿]及其[煞]等个别曲牌,并被纳入其他宫调套曲中使用。般涉调逐渐失落。

从史料记载来看,作为曲牌出现的[耍孩儿],最早见于金人董解元的《西厢记诸宫调》。

到了院本杂剧盛行的金元时代,[耍孩儿]作为一种唱腔曲牌,在南北曲中已较为常见了。此时,[耍孩儿]在南曲中隶属于中吕宫或般涉调;在北曲中则隶属于般涉调。同时,不仅出现较为频繁,使用亦比较灵活。不仅可作套曲中使用,也可作散曲小令应用。

[清]乾隆十一年成书的《九宫大成南北词宫谱》中还说:[耍孩儿]多用在高宫[2]、中吕、双角[3]大套之后,以作收煞。如:白仁甫的《韩翠频御水流红叶》杂剧的[正宫]套曲为:端正好—滚绣球—倘秀才—叨叨令—白鹤子—么篇—红绣鞋—快活三—鲍老儿—古鲍老—柳青娘—道和—耍孩儿—三煞—二煞—煞尾。

(三)[耍孩儿]与[煞]

[煞],从笔者考察的大量例证来看,[煞]和[煞尾]是不同的。[煞]是[耍孩儿]的变体,但[煞尾]却不是。[煞]其词格与曲格基本上是前曲[耍孩儿]的变化重复,而[煞尾]的词格与曲格却是另外一种形态。

[耍孩儿]的[煞]及[煞尾]往往与其主体[耍孩儿]一起成为某套曲子的结尾部分。[煞]作为前一曲的变体形式,有着承上启下的功能作用。它上承其主体[耍孩儿]曲牌之精髓,随波逐流,层层推展。使共主体意愿得以更加深入地发挥;下启[煞尾],使其全套或全折的音乐在此得以终结。[煞]作为前一曲的变体形式,位置一般均在整套或全折曲子的结尾部,而变

① 《中国音乐辞典》,"燕乐二十八调"条。

② 通常所说的正宫,据杨荫浏《中国古代音乐史稿》下册。

③ 通常所说的双调,同上。

体次数则无固定。多则十几支，少则一二支，也有[耍孩儿]直接连接[煞尾]的，各种情况不一。[煞]的变体次数编序，一般以递减居多。如：九煞一八煞一七煞一六煞……煞尾。

（四）[耍孩儿]与“南北曲”

[耍孩儿]从诸宫调、元杂剧一直承袭延续到明清传奇，而且都大量使用。

南北曲中的[耍孩儿]曲牌，常以套曲的面目出现。用在中吕宫套中最多。据笔者统计的110套带[耍孩儿]的元杂剧[1]及元散曲等套曲中，中吕宫占有85套。其次也用在正宫、双角套曲中，并多用于各套的结尾处。即与[煞]组合联用，共同构成某一宫调大套的结尾部。形式灵活多样。其中[煞]的编序以递减居多，也有递增的情况。

（五）[耍孩儿]与东柳

中国戏曲声腔在清代时有“南昆、北弋、东柳、西梆”之说，其中“东柳”在史籍中或文人笔记中记载匮乏。

今人对“东柳”有如下几种认识：

1. 周贻白先生[2]：东柳盛行于清中叶，以鲁西的郓里、菏泽一带为根据地，东至兖州、曲阜、泗水、宁阳，北到聊城、南达苏北的徐州、丰沛一带，西连河南的开封、商丘等地的一些民间小戏。其常用曲牌[黄莺儿]、[娃娃]（即[耍孩儿]）、[山坡羊]、[驻云飞]、[驻马听]、[步步骄]、[打枣杆]、[跌落金钱]等等。“东柳”是对上述各地那些民间小戏的泛指，而不是单指后来发展的“柳子戏”或“柳琴戏”，渊源可上溯到清初蒲松龄的作品。

2. 黄芝岗先生[3]：“东柳”作为一种联曲体的戏曲，必然早于西梆。作为声腔体系，其曲牌以[耍孩儿]（即[娃娃]、[娃子]等）为主。其他如[山坡羊]、[皂罗袍]、[锁南枝]、[打枣杆]似为过曲。就其曲牌而论，上限不应为清初，当为弦索遗韵。他也认为：“柳子”是对北方曲牌体的一些民间

① 元杂剧为北曲，所以此例为北曲例。而[耍孩儿]曲牌在北曲中使用亦较多。

② 周贻白：《中国戏曲史讲座》。

③ 转引自任光伟《耍孩儿纵横谈》。

小戏的泛指。而不是单指某某名称相近的剧种。

3. 任光伟[①]先生比较倾向于黄芝岗先生之说。他认为：渊源可上溯到从金、元到明代中叶流行于山、陕、豫河套三角洲以[耍孩儿]、[山坡羊]、[锁南枝]、[皂罗袍]、[黄莺儿]为骨干曲牌的民间土戏。其中，比较古老的剧种是山西雁北一带流行的地方小戏——耍孩儿戏。另外还有"罗罗腔"，"阳高唢呐腔"以及"踢鼓秧歌"和后来形成的各种道情。上述这些剧种又以"耍孩儿戏"为代表。它们大多是明代初、中叶由晋南传入忻县或雁北地区的。

以上诸说表明，"东柳"最早渊源于宋元，流行于山、陕、豫黄河沿岸。以民间俗曲小令为唱腔结构的民间小戏，当时共同使用的主要腔调之一就有[耍孩儿]。

综上所述，[耍孩儿]曲牌在应用上形成两大系列：一、南北曲系；二、地方戏系。第一系，主要包括从诸宫调到元杂剧、散曲、昆曲、高腔等这一脉络的各声腔剧种；第二系，主要包括以"耍孩儿戏"为代表的，各地演唱[耍孩儿]曲调的那些民间小戏。

（六）［耍孩儿］的流布

据笔者不完全统计，[耍孩儿]曲牌的流布，以苏、鲁、豫、皖、陕、冀、晋一带为中心，遍及全国大部分地区（少数民族戏曲除外）。三百多个戏曲剧种中，至少有50个以上的剧种使用这一曲牌。有的甚至以此作为本剧种的主要曲调。如此广泛的流布，与其他曲牌比较，尚属少见。

通过归纳分析看出，[耍孩儿]有以下几种用法：

1. 南北曲系。

[耍孩儿]以套曲形式出现。并以[煞]的形式组成多次变体。如昆剧。

[耍孩儿]以支曲形式出现。如高腔。

2. 地方戏系。

[耍孩儿]作为主要曲调使用。即一个剧种以[耍孩儿]为主要音乐，虽

---

① 见任光伟：《耍孩儿纵横谈》。

也有其他曲调辅助，但起主导作用的是［耍孩儿］。这一类以山西的耍孩儿戏、河南的锣戏等为代表。

［耍孩儿］作为重要曲调使用。即在一个剧种中，［耍孩儿］与其他一种或几种曲调共同支撑本剧种的音乐框架。［耍孩儿］必不可少，其他的也很主要。如：柳子戏、大弦子戏等。

［耍孩儿］作为情绪性音调使用。即该剧种以其他音乐为主调，而当剧情和人物感情或某种特定场景需要时，便让［耍孩儿］以支曲形式出现。如：柳腔、茂腔。

此外，有些剧种据老艺人口传有唱［耍孩儿］曲调的，但具体该剧中哪一首是［耍孩儿］？已成为历史的遗憾。[①]如：岳西高腔。还有一些剧种在某些资料中笼统记载其有［耍孩儿］曲牌，但具体资料未能查到，有待进一步研究。

二、［耍孩儿］的词格

我国戏曲中，一类剧种其戏词的句法是上下句成双，即每两句成一联，数联成段。每句的句式结构，主要是上四下三的七字句，或者三三四的十字句；而另一类剧种则不然，比如昆曲曲词的词段就不是依上下句成双划分的，而是长短句的句数不等的结构形式，它们的构成单位就叫做“曲牌”。依照曲牌的不同，各有其一定的格式，

曲牌的词格，是指曲牌唱词的句法格式，或称格律，有的也称句格，是属于曲词的程式性定格的范围。本文统称“词格”。词格所包含的内容是：①某曲牌的曲词由几句构成；②某句曲词有多少字；③哪一句曲词应该押韵，哪一句可不押韵或不应该押韵；④整个曲牌的曲词分不分段，如何分段；⑤各句曲词内部是如何分逗的，即它的句式是什么样式的。此外，还有两个重要内容，即各字的字调（平仄）和正衬字向题。下面仅就前五个方面

① 据《中国戏曲音乐集成·安徽卷》编辑徐志远提供。

内容，对于［耍孩儿］的词格予以研讨。

［耍孩儿］曲牌遍及传统悠久的南北曲系统和全国许多个地方戏系统，这两大系统在词格规范的宽严上是有不同的。故分别论述。

（一）南北曲系［耍孩儿］词格

1. 关于［耍孩儿］本体①的词格研究

近代有许多学者对［耍孩儿］本体的词格进行过研究，并各自得出了相应的结论。如：陆放在《耍孩儿·煞》②一文中说到，其词格是七六七六七七三四四，并言明为九句五十一个字（衬字除外）。武俊达认为［耍孩儿］的词格是六（三三）六（三三）七（四三）‖七（四三）七（四三）七（四三）‖七（三四）七（三四）‖，八句六脚韵，四七无韵。③另据《中国戏曲曲艺辞典》［耍孩儿］条说："……南曲属中吕宫、般涉调。北曲属般涉调，较常用，字数定格是七六七六七七三四四（九句）……"此外，一些地方戏曲志和戏曲音乐集成中也论述了它的词格，如《中国戏曲音乐集成·安徽卷》（初审稿），"二夹弦"剧种中关于［娃娃］（即［耍孩儿］）的词格介绍说："八句唱词分三段，一二段为一上两下的多句结构，三段为两句结构的对仗形式，唱词为六六七七七七七七的词格……"

以上引述的各家之说，都指出了它的句数、字数、句式、押韵、分段等方面的内容。在许多方面，结论是大体相同的。但重要的差异是关于它的句数以及各句的字数。［耍孩儿］（不涉及［煞］）究竟是九句？还是八句？各句字数（指正字）是不是定的那么严？笔者查阅了大量实例，从整体上有如下认识：

（1）句数

笔者从《九宫大成南北词宫谱》、《纳书楹曲谱》、《元散曲音乐》、《明清戏曲珍本辑选》、《天宝遗事诸宫调》等不同文献中，随意抽出30首［耍

---

① ［耍孩儿］曲牌除称有［耍孩儿］牌名之外，还有［煞］、［前腔］、［么篇］等名称，前者为基本型，故称为"本体"。

② 载《昆曲艺术》创刊号80页

③ 1992年9月，武俊达先生给董维松先生的信中说到，并附有曲谱三首。

孩儿]，作为词格分析的样本，统计结果得出：九句体的有20首，占样本总数的三分之二；八句体的有10首，占样本总数的三分之一。随意性抽样虽带有一定的偶然性，但从中起码可以得出一个结论：[耍孩儿]既有九句体，也有八句体。

在以上有一定数量抽样分析统计的基础上，选择两首较为典型的例子做句数分析如下：

	《东窗事犯·扫秦》（《纳书楹曲谱》正集卷二）	《焚香记·明告》（《纳书楹曲谱》续集卷三）	
头番	1. 灵隐寺嵯峨凛冽山藏翠	只为死生冤孽相遭际	1
	2. 见郊外青山和那绿水	奴是桂英敫氏告魁	2
	3. 千层罗障似屏围	忍将心事重提起	3
	4. 苏堤花柳平铺砌	他如今幸而登高弟	4
中番	5. 俺这里青山自会磨今古	一醉璚林忘痰瘆	5
	6. 绿水何曾洗是非	别选豪门配	6
	7. 只为你瞒天地	这的是停妻再娶	7
末番	8. 惩犯着十恶大罪	乱法胡为	8
	9. 少不得六道上轮回		

[耍孩儿]曲牌词段可分为三番，即：头番、中番、末番（把整首曲词分为三段并称头番、中番、末番的问题，后面再详述）。八句为三三二结构，九句为四三二结构。无论八句体还是九句体，其中番与末番均比较稳定。主要变化表现在头番上。也就是头番是四句或三句。这也正是八句体与九句体之区别所在。

从现有文献来看，[耍孩儿]词格头番四句的，在南北曲中比较多。但同时也有一定数量的头番三句形式。《中国戏曲曲艺辞典》中讲文词定格为九句，还有一些文章也讲文词定格为九句。我认为这只是其形式较多而已，并不能够一概而论。八句的[耍孩儿]与九句的[耍孩儿]早在元人杂剧中就已有并存。明清作品中就更加不少了。如：[元]《郑秋莲月夜云窗梦》·[耍孩儿]·头番：

愁须迭万簇

凄凉有四星

别离人更做到心肠硬

［明］徐渭杂剧《四声猿骂曹》·［耍孩儿］·头番

你挟鸿名懒去投
赋鹉哥点不加
你文光直透俺三台下

［清］李玉传奇《人兽关·演官》·［耍孩儿］·头番

乌纱定做轻胎样
束带光银不用镶
天兰印绶须飘荡

［晚清］《花子拾金》中连用三支［耍孩儿］均为八句，如其中之一，

我头戴巾腰系绦
粉底靴儿脚蹬着
逢时过节多欢闹

以上头番均为三句，全段即为八句。
另外，在南曲中还有少量六句体与七句体形式。
如：《幽闺记·驿会》（选自《纳书楹曲谱》正集卷三）

头番 {
1. 我有一言说不尽
2. 向日在招商店
3. 蓦忽地撞着家尊
}

中番
4. 我寻思眼盼盼人远天涯近
5. 为甚的那壁千般恨
6. 休只管叨叨问

《风筝误·婚闹》（选自《纳书楹曲谱》外集卷一）

头番
1. 为甚洞房频厮闹
2. 莫不是儿女娇羞甚
3. 激起那卤莽儿曹
4. 推敲

中番
5. 怎教我羞答答阿母温柔教
6. 为甚的学杜宇声声叫
7. 要定省天还早

从上引六句或七句的［耍孩儿］词格来看，显然它们是基本词格（九句或八句）的变体，都只用了头番与中番，删去了末番。但它也已基本上成为了定格。因此，笔者认为它也是［耍孩儿］词格句数的一种定式。那么，九句与八句结构之间是否也是一种基本词格与变体的关系呢？有的学者持有这种看法，认为八句是九句的讹传。但据笔者分析研究之后认为还不能肯定的得出这种结论。前面说过，九句与八句的区别，主要是在头番的三句还是四句的问题上。从这几句的字数及其句式和押韵等因素来看，还看不出谁是原型谁是变体。另外，从数量来看，南北曲系统中九句的虽占多数（三分之二），似乎九句的是原型，但若从整个中国传统音乐中（包括非戏曲类中）［耍孩儿］的词体来看，除诸宫调、南北曲之外，全部是八句体（不是指它的破格变体），民间专称它们为［八句子］、［八句娃娃］，似乎八句体的又可能是原型。从目前材料来看，到底是地方戏（乃至其他类别）系统中的［耍孩儿］在前，还是南北曲系统（包括诸宫调）的［耍孩儿］在前，尚难断定。

因而也不能从历史的角度判定哪个是原型，哪个是变体。所以目前的结论只能是南北曲系统中的［耍孩儿］曲牌词格句数是八、九句体并存，以九句体居多，同时也有六、七句体的格式。

（2）各句字数的基本格式与句式[①]

表一　字数、句式抽样统计表

序号	头番				中番			末微	
	一	二	三	四	五	六	七	八	九
1	七(四三)	七(三四)	七(四三)	六(二二二)	七(四三)	七(四三)	三	七(三四)	七(三四)
2	七(四三)	七(三四)	七(四三)	七(四三)	七(四三)	七(四三)	三	四	四
3	七(四三)	七(三四)	七(四三)	七(三四)	七(四三)	七(四三)	五	四	四
4	七(四三)	七(三四)	七(四三)	六(二二二)	七(四三)	七(四三)	三	四	四
5	七(四三)	七(四三)	七(四三)	七(三四)	八(三五)	八(三五)	六(三三)	四	四
6	七(四三)	六(二二二)	七(四三)	六(三三)	七(四三)	七(四三)	三	四	四
7	七(四三)	六(二二二)	七(四三)	六(二二二)	七(四三)	七(四三)	三	四	四
8	七(四三)	六(二二二)	七(四三)	六(二二二)	七(四三)	七(四三)	三	四	四
9	七(四三)	六(二二二)	七(四三)	七(四三)	七(四三)	七(四三)	三	四	四
10	七(四三)	六(二二二)	七(四三)	七(四三)	七(四三)	七(四三)	三	四	四
	一	二	三		四	五	六	八	九
1	七(四三)		七(四三)		七(四三)	七(四三)	三	四	四
2	七(三四)	七(四三)	七(四三)		七(四三)	七(四三)	三	四	四
3	七(四三)	七(四三)	七(四三)		七(四三)	七(四三)	五(二三)	四	四
4	七(四三)	七(四三)	七(四三)		七(四三)	七(四三)	六(三三)	四	四
5	七(四三)	六(二二二)	七(四三)		七(四三)	七(四三)	五(二三)	四	四
6	七(四三)	七(四三)	七(四三)		七(四三)	七(四三)	七(四三)	四	七(四三)

① 这里所谓句式的概念，是专指一个句子内部各字是如何分逗的，如：七字句是上四下三还是上三下四……

从上表来看，头番无论是句数还是字数，都属于变化型的。头番的四句或三句，造成了曲牌曲词的八句体与九句体形式。番内各句中的字数及搭配，也无一定之规，上四下三的七字句及上三下四的七字句和三三的六字句及二二二的六字句均有；中番与末番较为稳定。尤其是中番的前两句与末番的两句，均属对仗型句子，包括词句搭配亦相同。

另外，笔者所分析的所有曲牌曲词，与上章16例基本相同。头番变化，中、末番较稳定。同时，各句中若中番内的七字句，均与四三搭配居多，若是末番中的七字句，必以三四居多。但是，末番往往绝大多数是四字句，七字句较少。

（3）分段与押韵

关于头番、中番、末番的划分，其根据是：①句、韵、四七句倒辙。所谓"句"，即不押韵的句，所谓"韵"，即起韵和押韵的句子。在八句体中，四、七句不押韵，俗称"四七"倒辙，倒辙处即为段落划分处。也就是，第四句为中番之始，第七句为末番开头；②腔句的基本字数和句式也是分段的标志之一。中番的头两句多为工整对仗四三式的七字句，末番的两句多为四字句（或三四式的七字句，较少），也有对仗；③是否进入中番，要看是否出现了工整对仗的一对四三式的七字句。

如：《九宫大成南北词宫谱》卷十四北词[耍孩儿]

（元人百种·粉蝶套）

句	押韵	段落
① 则你那老爹娘受苦你身荣贵	（韵）	中番
② 全改换了个雄躯壮体	（韵）	
③ 比那时将息的可便越丰肥	（韵）	
④ 长出些苫唇的髭髯	（韵）	
⑤ 我才咒骂了你几句	（句）	头番
⑥ 你权休怪也是我间别来的多年把你不认的	（韵）	
⑦ 你看他马上簪簪的势	（韵）	
⑧ 早忘和俺掏斑鸠争攀古树	（句）	末番
⑨ 摸虾蟆混入淤泥	（韵）	

七（四三）七（三四）七（四三）六（二二二）‖七（四三）七（四三）三‖七（三四）七（三四）‖

上例中衬字、韵与句的划分，均系《九宫大成》中原始标注。凡“句”处，皆为换番。因此例为头番四句的九句体，故第一个倒辙处移至第五句；中番头两句对仗虽不工整，但由于已经倒辙，故仍能识别其已进入中番；末番句格句式最为典型，第一是三四式的七字句，第二对仗工整。

再如：《纳书楹曲谱》卷一《浣纱记·誓师》

头番
1. 辛数载图雪耻
2. 一到今朝始得驱驰
3. 笑吴人误用好邪记

中番
4. 看三军剑掣浮云起
5. 况万骑弓弯明月辉
6. 三百里姑苏地

末番
7. 鞭敲蹬响
8. 秦凯声齐

七（四三）七（四三）七（四三）‖七（四三）七（四三）三‖四四‖

以上是一个八句体的例子。中番的头两句对仗工整，容易划分。末番是一对很典型的四字句。

从以上各例可得出一个结论，无论是八句体还是九句体，其中间总有两处倒辙（全曲首句不含其中），八句体为四七句倒辙，九句体为五八句倒辙。正由于此，使一首完整曲牌的内部，划分出了三个不同的层次，本章称之为“头、中、末”三番（在南北曲中未见前人关于内部分段的论述，也无此称谓）。

2. ［耍孩儿］的变体——［煞］

［煞］是［耍孩儿］在套曲尾部多曲连用时的变体部分之名称。其词格规律如下：

A七（四三）六（二二二）七（四三）七（三四）‖七（四三）七（四三）六（三三）‖四四‖

B六（三三）六（三三）七（四三）‖七（四三）七（四三）五（二三）‖四四‖

以上两例可以看出，[煞]的词格与[耍孩儿]的词格非常相似。特别是中番与末番，几乎完全一样。而且也有八句和九句两句形式，变化也多表现在头番。根据随意抽样30首[煞]比较分析结果得出，三三二的八句体结构占总数的百分之九十；四三二的九句体结构占总数的百分之十。

A（《九宫大成》北调卷十四《元人百种》）B（《长生殿·哭像》、《纳书楹曲谱》正集卷四）

A		B
① 都做了一春鱼雁无消息，	（韵）	碧盈盈酒再陈，
② 不甫能一纸音书盼得，	（韵）	黑慢慢恨来央，
③ 我成则道春心满纸墨淋漓，	（韵）	天昏地暗人痴望。
④ 原来比休书多了个封皮。	（韵）	今朝廓宇留西蜀，
⑤ 气的我痛如泪血流难尽，	（句）	何日山陵改北邙，
⑥ 争些魂逐东风吹不回，	（韵）	与你同穴葬
⑦ 秀才每心肠黑。	（韵）	做一株壹塚边连理，
⑧ 一个个贫乍富，	（句）	化一对墓顶鸳鸯。
⑨ 一个个饯病难医。	（韵）	

以上两例可以看出，[煞]的词格与[耍孩儿]的词格非常相似。

3. [前腔]与[么篇]

[前腔]与[么篇]虽然称谓不同，但都是“同前曲”的意思。与[耍孩儿]和[煞]的关系相似，作“同曲连用的变体”。杂剧或北曲的一般曲牌重复连用两次以上时，从第二曲起称为[么篇]；而南曲在上述相同情况时，则称为[前腔]。称谓虽然不一致，但意思是一样的。词格亦基本相同。多为八句体三三二结构。

《纳书楹曲谱》·《抬金》·［前腔］

我头戴巾腰系绦
粉底靴儿脚蹬着
逢时过节多欢乐
向那茶坊酒肆寻朋友
也向人前摆摆遥
我骑着弓儿我又着轿
一个儿拿着帽金
一几个夹着毡包

六(三三)六(三三)七(四三)‖七(四三)七(四三)六(三三)‖四四‖

《纳书楹曲谱》·《宵光剑·救青》［么篇］

乔装聋巧作哑
逞随何学陆贾
到吾这跟前告个闲消乏
甜言蜜语三冬暖
血污游魂万里沙
做一场真活靶
收拾起惊怕
打叠起嗟呀

六(三三)六(三三)七(四三)‖七(四三)七(四三)六(三三)‖四四‖

（二）地方戏系［耍孩儿］词格

地方戏系包括剧种较多，如山西的“耍孩儿戏”，晋北“道情戏”、山东的“柳琴戏”“柳子戏”，河南等地的“二夹弦”、“锣戏”，河北的“老调”，安徽的“嗨子戏”，江苏的“淮海戏”、“拉魂腔”等等。

地方戏中［耍孩儿］曲牌的词格，主要还是保持了［八句娃娃］的八句体格式（无九句结构）。其段落划分、各句字数、句式均与南北曲基本相同。但由于各地方剧种受其自身文化要素的影响，在对词格的遵守与突破上，则有着相当的灵活性。大体上看，其词格形式有三种情况，一是基本词格，称守格；二是变化词格，称变格；三是完全看不出基本词格的模样，称为出格，分述如下：

1. 守格

地方戏中的［耍孩儿］名称不一，有称［娃娃］的，也有称［孩子］的等等，但无［煞］的称谓。无论名称如何变化，其基本词格均保持了以八句体、三三二结构、四七句倒辙的词格形式。与南北曲不同的是，南北曲中［耍孩儿］是以套曲的形式出现，而在地方戏中却多以单支曲牌出现在剧种音乐中。同时，还可变化为多种不同的板式。如：［大板娃娃］、［二板娃娃］、［武娃娃］、［三板娃娃］、［紧耍孩儿］、［流水耍孩儿］等等。

从大量例证分析来看，[耍孩儿]在各不同剧种中，无论音乐形态如何，其词格都较为规律。特别是头两句，必定是两个三三式的六字句。这一定格比较稳定，各剧种都遵守。图式可定为：六（三三）六（三三）七（四三）‖七（四三）七（四三）七（四三）‖七（三四）七（三四）‖

如：山西耍孩儿戏《猪八戒背媳妇》[喜耍娃子]和山东柳子戏[越调娃娃]等等。

在地方戏系中，虽然均为八句四番，但不同的剧种对其会有不同的称谓。如：淮北花鼓戏中，头两句称为“帽”，四、五句叫做“身子”，七、八句称为“座子”（亦叫“落韵”），其中1–3句又叫“上撑”，4–6句又叫“下撑”。如：

淮北花鼓戏《樊梨花点兵》

句	韵		
① 樊梨花怒气发、	（起韵）	帽	上撑
② 踩金莲咬银牙，	（押韵）		
③ 用手一指西凉骂，	（押韵）		
④ 骂声西凉贼苏海。	（不押）	身子	下撑
⑤ 不该将我忠良杀，	（押韵）		
⑥ 姑娘威风全不怕。	（押韵）		
⑦ 等只等马扣洛阳，	（不押）	座子（或落韵）	
⑧ 等只等马扣洛阳，	（押韵）		

同时，有的剧种称之为首环、中环、尾环，并将尾环的两句分别称做“上簧句”与“下簧句”；有的剧种称之为“上联、中联、下联”，还有称做“一壳、二壳、尾壳”、“一番、二番、三番”等等。无论名称如何变化，万变不离其宗，即：八句，三小段、三三二结构，四七句倒辙这一普遍规律。

2. 变格

随着各剧种的变化与发展，其唱词结构在以八句体为基础形式的原则下，也出现了增句或减句的词格形式。比如有的根据剧情发展、人物情绪的

需要，将唱词扩展到十句或十二句或更多句的情况，在不同剧种中均有不同程度的出现。再比如，在河南的罗戏里，有以首环三句加上尾环两句的缩减形式，它称做［小耍孩儿］；只有一句起腔，加尾环两句的，叫［撅尾巴狗］；唱完第一句、第三句或第六句切住，加念白或念诗，然后再接唱以下句子的，分别叫做［砍头撅］、［三句住］或［六句住］等等。

如：淮北花鼓戏《站花墙》［娃·宿州调·直板］

王美荣唱：听他言怒气生/骂张宝小践种/恶奴害主罪昨轻。

二哥名他冒充/竟敢投来进北京/要编俺奴家王美荣。

好可怜相公受苦/我问你怎么进得北京城？

杨二舍唱：在老翁家中养好病/一路乞讨进北京。

这是淮北花鼓戏中的一个［娃·宿州调·直板］。王美荣唱的为［宿州调］，杨二舍唱的为［直板］。在安徽戏剧卷里这一段唱腔的后面注有："娃"原为八句唱词，这一'娃'在最后多了一个上下句，共十句。"

河南锣戏·［小耍孩儿］

小豪杰逞风强	六（33）	}
论英雄世无双	六（33）	}
小豪杰得弟人响亮	七（43）	}
忙催马回到上山岗	七（34）	}
见寨主施一礼细说端详	七（34）	}

［小耍孩儿］是［大耍孩儿］的紧缩。其唱词去掉了四、五、六句，只剩下头尾两部分共五句，唱前另有一句叫板。

河南锣戏［撅尾巴狗］

十理伏用奇兵

二龙阵一摆整齐

[撅尾巴狗]比[小耍孩儿]更为简洁，它只用了一头一尾。抓住头就见尾，也许就是其名称之由来吧。

另外，在锣戏中还有：[砍头撅]，特点是唱完第一句后切住，下面念诗或数板，然后再从第二句接唱。第一句为头，唱完后切住，不与下面唱腔紧连，顾名思义，[砍头撅]；[三句住]，唱完第三句切住，念诗或数板说白，再接第四句至完。亦有唱完六句后切住的，故有“六句住”之称。这两种唱法一般用于武将出场。若唱完三句后转板的，则被老艺人称为“四句提”。

3. 出格

所谓“出格”，是指已基本上没有了八句体的格式，但在剧种中仍被称为[耍孩儿]类的那一种。随着历史的演进，剧目的发展、剧情及观众审美等各方面的需求，为了更加淋漓尽致的表达某一特定场景或人物情感，原有的八句体又实难完成的情况下，该段唱词就随着剧中感情的发展而发展了。再加上[耍孩儿]寄生剧种音乐对其的巨大影响，[耍孩儿]曲牌也只有入乡随俗了。

如：安徽嗨子戏、苦娃子（娃字省略）

王三姐打坐在寒窑以内/想起来薛郎夫珠泪不干。

那时候跟奴夫初见面来/好比就玫瑰花来贵妃花来又香又甜。

现如今夫走了/好比菱角花浮水面又薄又淡。

九日里橘子受风寒/园中的桂花少半边。

我只说跟奴夫好比桅子开花白发到老/可怜又谁知墙里头栽花墙外头开两不见面/说一说是珠泪满/可怜苍天咋没有一人来劝劝宝钏。

上例已基本不见了八句体之本来面目，而非常明显地向上下句形式发展。字数亦有十字对称句以及字数不等的长短句式。这样的例子还有许多。看来，[耍孩儿]曲牌在地方戏曲系统中，大有冲破原有格式的势头。

充分体现了其灵活多变的一面。同时亦体现了与各自寄生戏种相互交融的关系。

三、［耍孩儿］的音乐

中国传统音乐中的曲牌音乐，似乎同一个曲牌便有一个相对统一的基本曲调，类似民歌中的同一“曲调家族”一样。那么，作为同一来源、同一词格结构的［耍孩儿］，它的曲调是不是也有一个统一的东西呢？

笔者曾将若干南北曲系统中的［耍孩儿］片断加以比较，发现它们之间在曲调上——这一音乐上最为显著的方面，几乎看不出有多少共同之处。也就是说，在这同一个剧种（从元代的南北曲到目前的昆剧，可看做是一个剧种）内，不同的剧目与套数中的［耍孩儿］，其曲调也是不相同的。即使都属于同一个宫调（如上一二例均属中吕宫）也如此。在地方戏系统的不同剧种之间，共音乐更是各不相同。

那么，它们之间是否一点共同之处也没有呢？为了弄清这一问题，以下还分两个系统来进行更细致的剖析。

（一）南北曲系

在南北曲诸曲牌中，［耍孩儿］的使用比较活跃。孙玄龄先生根据《金元散曲》、《元曲选》、《元曲选外编》三书中所有完整套曲进行比较统计后做出的《元曲所用套曲形式一览表》中，共有套曲865套，其中使用［耍孩儿］曲牌的套曲就有110套，占总数的21.7%。在整体套曲曲牌布局结构中，［耍孩儿］主要运用于尾部，带有结束全套曲子的意义。而且，绝大多数后赘有［煞］。同时。［耍孩儿］主要入“正宫”、“中吕”、“般涉调”、尤以“中吕”居多。110套中，有85套属“中吕”，占总数的77%。

笔者从《九宫大成南北词宫谱》中选出若于首［耍孩儿］曲牌，将其旋律进行了逐句排列比较对照，发现它们之间存在一些共同点，这个共同点主要体现在字位上，其次是结构和个别的旋律型。

1. 字位：这是戏曲音乐程式中一个重要的方面。从南北曲的原有程式

来看，南曲的字位有一定的规格，而北曲则较为灵活。[耍孩儿]曲牌的字位虽不十分严格固定，但大部分重要词句上的字位还是基本相同的，主要体现在各句后五个字或三个字的部分，如第一句七个例子中的六个例子（除第一例外）后五个字的字位都是 X(三)—X(四)—|X(五)—X(六)—|X(七)— 。第二句的一二三五例为上3下4的句式，其后半部分的字位是：X(四)—X(五)X(六)|X(七)—（或X(四)X(五)X(六)—|X(七)—），六七例为上4下3的句式，其字位是：X(三)—X(四)—|X(五)—X(七)—|X(七)—（和第一句相同）。之后的第三五六七八句也大体如此。

2. 结构：这个结构，是指［耍孩儿］曲牌三番之间在音乐上的隔开方式。

通常，过门，拖腔、休止、节奏、调式等因素，是戏曲音乐划分的几个条件。从[耍孩儿]曲牌的三番之间来看，头番与二番之间的间隔不十分明显，唯有第四句结尾落板以显示它的较稳定的段落感。二番与三番之间有明显的延长音（在南北曲中则可看成是小拖腔）相隔以显示其段落的划分。

3. 旋律型：在《九宫大成南北词宫谱》的某些［耍孩儿］曲谱中，每句之间都或多或少的有些相似的旋律型。而且，即使在貌似相异的句子中，我们也可看到它们之间的旋律移位关系。[耍孩儿]就是在上述词格、乐曲结构、旋律型等方面的相同和相近中，达到了基调统一和独立。

当然，在同剧目、同宫套中，从［耍孩儿］本体到各［煞］之间，‘它们的曲调基本上是相同的。

即使有以上这些相同之处，我们还不能说它们基本上是一个东西，因最主要的方面——曲调不同。笔者曾以董维松教授译出的48首曲谱为样本，进行了调式、音阶型态、起止音、音域等方面的比较、分析，结果发现，它们彼此差异较大。这些方面的差异，可能是导致其旋律各异的因素之一。

既然最主要的方面——曲调，基本上是不同的，那么，维系［耍孩儿］这个曲牌的统一标志是什么呢？我们的结论是**词格。词格的统一是［耍孩儿］曲牌的基本标志**。同时还有如前分析的基本相同的字位和一些相同的旋律型，以及与词格相一致的音乐的三部分构成，亦是这个曲牌相同之处的因素。

（二）地方戏系

南北曲系尚有着较为清楚的历史脉络。而地方戏系，却是一个遍及全国各城镇乡村，本身诸方面情况均较为复杂的一个大群体。然而，［耍孩儿］曲牌却以其独特的方式、顽强而旺盛的生命力，跻身于“地方戏系”这一五彩缤纷的大群体之中。甚至在不少剧种中，充当着生力军的角色。我国有几百个剧种，由于地理、历史、方言、民俗等诸原因，而形成了风格各异的剧种音乐，而［耍孩儿］曲牌却始终在适应各寄生剧种音乐风格的前提下，以“词格”的规范化来维系着与其他剧种中同类的关系。下面以几个剧种为样本，选取在音乐处理上有不同特点的［耍孩儿］来观察下本系的基本情况。

1.《耍孩儿》戏中的［平曲子］

流行于山西晋北的大同、怀仁、应县、山阴一带的“耍孩儿戏”中的［平曲子］，又名咳咳腔。其唱腔在早期阶段主要为单曲反复体制。至清末鼎盛时期，艺人们深感其单调呆板，便利用四七句倒辙的机会，根据戏剧情节的需要，插入了各种形式的“拨子”，大大丰富了表现力。

在“耍孩儿”的唱腔音乐中，以［平曲子］（即［耍孩儿］曲牌的别称）为基础唱腔，也就是该剧种的主体性唱腔。除丑角外，本剧种中无论什么样情节的戏和戏中各种角色，均以［平曲子］为其主要唱腔音乐。传统的［平曲子］词格也是一曲三环，三三二结构，四七句倒辙。倒辙，为平曲子音乐发展带来了生机。

平曲子音乐部分，传统中也称八句。其意主要是随词格来的。在这八句旋律中，一二五八句基本相同，都由前、后两个乐句完成一句唱词。不同的是第一句两端为散板（也有不是散板的变体形式，此处主要指传统唱段），结音落Do，第二、五句结音落Sol，第八句结音落Do。我们将一二五八句称为材料A。第三、六两句旋律基本相同。各为一个乐句，各唱一句唱词。我们称之为材料B。

第四句、第七句在平曲子中并非单指这两句所言，而是一批材料的分布位置。所以，在这两处无固定唱腔。可以根据剧情的变化需要，在四、七句的位置上，自由地插入不同类型、句数长短不等的唱腔。因而在调式、速度、

情绪等方面与其他句形成对比。这种新加入四、七句位置上的唱腔，叫“拨子”。我们称之为材料C。

在平曲子整体音乐中，“拨子”的使用，既是推进音乐发展的手段，也是决定音乐情绪的关键。

“拨子”分为两类：喜类和苦类。喜类有［喜拨子］、［半拨子］、［戴帽垛字喜拨子］、［垛拨子］等等。传统的［垛拨子］只有一句，但可做无数反复，唱许多段唱词。后有所发展变化。有的已有了上下句，有的曲子唱词随不同情感的变化要求，在曲调和节奏上都有所发展；苦类有［苦拨子］、［垛字苦拨子］、［倒三板］、［串儿］等等。以上无论是喜类还是苦类，每一例拨子均有其变体形式，但变化不太大。同时，各种拨子均有自己特有的使用位置，有的只用于四句位置上，有的只用于七句位置上。一般情况下，喜类多用于喜剧、闹剧、爱情剧等；苦类多用于悲剧。只能用在四、七句位置，不可独立使用。

材料A、B、C组合成为平曲子音乐整体结构。图示为：

第一环：AA^1B

第二环：CA^2B^1

第三环：C^1A^3

各音乐材料在曲牌结构中的功能为：

A：使用频繁首尾相顾，环环相扣，贯穿全曲，具有构成曲牌基调的作用，

B：位于一、二环尾，具有段落的意义。

C：最活跃、且多变，给曲牌带来了活力，具有大“换头”的作用。

如：平曲子《陈三两降香》一段的结构为：

第一环：	陈三两两泪盈	六（三三）A
	端纸盘往前行	六（三三）A^1
	凤仙倒把门来跟	七（四三）B
第二环：	（事儿）（串儿挽头）	（空腔）若干句词。
	苦命三妞随后跟	七（四三）A^2
	去到花园把香笑	七（四三）B^1

第三环：（倒三妞）　　　　C^{I}
　　又来在花园门前　　　　七（三四）A^{3}

平曲子音乐是在原有八句框架的基础上，大大扩充了。主要是采取：①用许多衬字“咳”进行腔句的延伸。②在保持三部分结构的基础上，加入各种不同类型的拨子，使曲牌整体结构大大扩展。③四七位置上插入句数不等的拨子，但其他各句正字字数还按规范化进行。

2. 锣戏中的［武耍孩儿］、［小耍孩儿］及［撅尾巴狗］

锣戏、亦称罗戏。是流行于河南中部、北部、山东西南部、河北南部、山东南部的一个比较古老的戏曲剧种。锣戏的唱腔属曲牌体，［耍孩儿］是这个剧种的主腔牌子。下面着重对［武耍孩儿］、［小耍孩儿］和［撅尾巴狗］进行分析。

（1）［武耍孩儿］红脸唱法

《李存孝过河》“长沙阵这一支牌”

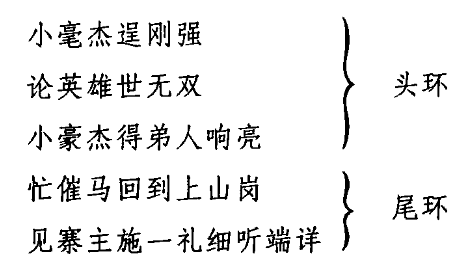
图示为：

长沙阵一支牌	耍孩头	两腔	Do	钢器主过门
二龙阵吸水来	二句三	一腔	Sol	小过门
三军旗下为元帅			Do	主过门
四方扎下拦路虎	四句提	两腔	Do	钢器主过门

罗戏艺人把一个完整的［耍孩儿］习惯地称为“耍孩头、二句三、四句提（或提四句）、五句六、七句八”。这里面有对唱词的自然分段。但更重要的是对唱腔乐句进行了细致的划分。其规律主要表现在腔的划分，以及间奏过门，每句唱腔的落音和假嗓高八度的运用。所谓腔、即指有拖腔的乐句。

（2）［小耍孩儿］“见寨主施一礼细听端详”

［小耍孩儿］是［大耍孩儿］的紧缩。从唱词上看，它只用了第一环的三句和第三环的二句。即：



（3）［撅尾巴狗］“十埋伏用奇兵”《李存孝过河》

［撅尾巴狗］比［小要孩儿］更为简洁，它只用了一头一尾（要孩头、七句八），共三句结束。抓住头就见尾。

3. 其他

由于历史的发展，［要孩儿］流布于各地、各剧种中。同时又受到各地语言声调的影响，并与各当地剧种固有的音乐相融合。从而，其有向板腔化的上下句子转化的趋势。如：山东吕剧的［娃娃腔］。其第一句处理成引子形式，散唱后接一个大过门，然后将第二、三句处理成上分下合的上下句关系。大过门后开始第二环。第三环的旋律与第一环基本相同，结构上将第五句处理成插句垛子形式，而四、六两句却成了前后呼应的上下句。在这一曲中，第二环出现了两次，词不同，旋律同，但落音上第一次落Sol，第二次落Do，第三环是正常的两句式。七曲三环之间均有大段过门相隔，造成明显的三段式感觉，在旋律上是以对称性的音乐思维来处理非对称性的词，由此，板腔体的上下句形式得以体现。

再如：江苏推海戏的［八句子］从整体上看还是八句体框架，三三二结构，四七句倒辙。但其在前两环里，三句中的后两句均采取将后两句紧连，造成独立成腔的样式与前句隔开，形成呼应性的上下句形式。

此外，还有利用散整的处理，拖腔的长短而造成了“头、腹、尾”三段式的整体结构形态。如：山东柳子戏中的［娃娃］。其基本形式为“头、腹、尾”三段式结构。头，唱第一环的第一句唱词，一个重复的音乐段落。第二句是相同的一个音乐材料，以较短的气息重复了三次，是一种短小的腔。第三句则是一个大的拖腔，这样构成了短腔重复、长腔拖延的一个上下句式的结

构。第二环的三句唱词仍是用的上述音乐材料，只是上句把两句唱词合二为一熔在一起，而下句又是原样重复了前面的大拖腔。

在山东五音戏中有一曲子名日［扁娃娃］。虽然其仍保持了八句一段，三三二结构，四七句倒辙的词格形式。但是，音乐上却明显出现了对称性的思维方式。所采用的主要手段是，将头环、中环的尾句均以拖腔形式处理成一个对应式的下句，两环的旋律只有第一句不同，其他两句均为中环模仿头环，以此使前两环之间的旋律造成了局部变化重复的前后呼应式大上下句格式。

在地方戏系中，有的［耍孩儿］甚至已基本成为了上下句形式。虽然还是八句词，但无论是词还是旋律，都已完全向上下句形式靠拢了。如：山东五音戏［打娃娃］。

河北老调的主调音乐［河西调］，基本形式为八句格式，三三二结构。属曲牌体。但后来出现了“甩炮”的形式。所谓“甩炮”，即在第一环的三句中插入一个上下句。

如：老调《送闺女》

1. 有桂姐泪汪汪

2. 尊一声二爹娘

甩炮 { 甩炮自幼房中学针凿
常常守着针线筐

3. 轻易不到大门上

或者在第二和第三环之间（即第六、七句中间）插入若干个上下句反复句式。至此，河西调的原有曲式结构发生了变化，具有了板腔体的因素。这样就更适应搬演大戏的需要。于是，艺人们便采用了河西调的曲调，舍弃了河西调原来的八句词格形式，按照板腔体的要求，创造一种以生、净为主的新的戏曲声腔，这就是后来的“老调”。

从上举各地方戏的情况来看，一方面说明［耍孩儿］曲牌在不同的剧种中曲调是完全不同的，并没有共同沿用一种曲调模式。另一方面它们却

又共同遵守着一种唱词格式，用不同的曲调，不同的结构手法来处理这同一种词格，从而显示出民间艺人的天才技艺。在处理词格中的非对称性结构——头、二环的各三句唱词时，运用了不同的手法，在音乐上处理成了对称性的结构，其方法主要有三，①是一三句前后呼应，第二句作为插入式的句子。如吕剧［娃娃腔］；②是把二三句连为一体，构成与第一句的对应。如淮海戏的［八句子］；③是与第二相反，把一二句处理成一个乐思与第三句对应。如山东柳子戏的［娃娃］。这些不同的结构手法，共同体现了板腔化的音乐思维。

结　语

曲牌体音乐是我国戏曲音乐的重要结构体制。［耍孩儿］作为曲牌体音乐中容纳的众多曲牌之一，其“群体”化特征、多样性形式以及其发展演变之过程等等，可谓中国戏曲音乐形态的一个微缩景观。

［耍孩儿］曲牌的流布十分广泛。其以苏、鲁、豫、皖、晋、冀、陕一带为中心，遍及全国大部分地区（少数民族戏曲除外），至少有50个以上的剧种使用这一曲牌。有的甚至以此作为该剧种的主要曲调。［耍孩儿］曲牌无论是寄生于南北曲系列中，还是寄生于地方戏曲系列中，他们共同遵守的最突出的一点是词格。而在曲调方面，则是在各自不同的剧种中，不同音乐形式的统领下，以各自不同的方式进行着各自规范化的使用。

［耍孩儿］曲牌的结构很有特点。一个完整的曲牌，内部分为句数、字数不等的三部分，我们称之为“三环”。各环开始之句的尾字倒辙，我们称之为“四、七句倒辙”。若是九句体则为“五、八句倒辙”。词格基本一致，曲调各有不同，充分体现了曲牌体音乐的规范性与灵活性的辩证统一关系。其统一处是词格，变化处是曲调。杨荫浏先生认为[1]：“随着曲牌在具体情况下所要求表达的内容之不同，随着词句的多少长短以及用字的四声阴阳

---

①《中国古代音乐史稿》，第626页。

之不同，对同一曲牌的音调上的变化，有着广阔的幅度。调性可不同，调式可变，节奏可变，更重要的，是旋律的变化非常自由。”①

［耍孩儿］曲牌在结构体制方面有两种情形。①保持曲牌体原型；②向板腔化转型。前者以南北曲系为主，后者多为地方戏曲剧种。分别有三种情况：

第一，以曲牌形式出现。本文称之为“曲牌型”。如：南北曲、昆曲以及弦索中的原型牌子。特征是保持词格、曲牌结构等方面的相对稳定。另外尚有掐头去尾的变体形式。如：南北曲中那种后接［会河阳］的六、七句体［耍孩儿］。其只用了前两番、尾番省略。还有地方戏系统中的［三句住］［撅尾巴狗］等等。都是在保持原有结构基础上，省略某一部分。

第二，兼有曲牌与板腔之特征。即所谓“中间过渡型”。如山西“耍孩儿”剧种中的［平曲子］，利用四七倒辙之机加入拨子等变化句式。其他句保持曲腔原型。再如山东五音戏中的［打娃娃］等，词虽然保持了八句格式，但已突破了三三二结构、成为了上下句。而音乐也随之改变为上下句形式了。

第三，以板腔形式出现的板腔型。其采用原有［耍孩儿］之曲调，但舍弃原有八句词格的结构形式，完全成为了上下句格式。如河北的老调等等。再如有的剧种中名曰［娃子］，但在其寄生剧种音乐的强力影响下，无论是曲调结构还是词格规律，都已是实际的上下句体式了。这种情况在地方戏系统的“嗨子戏”等剧种中体现较多。

鉴于此，尽管［耍孩儿］从曲牌到板腔化的演变，不能等同于整个戏曲音乐从曲牌体到板腔体的演进，但笔者认为，此足以对戏曲音乐的演变轨迹之认识有所启示。

（原载《中国音乐学》，1993年第4期）

---

① 字下的“点”，为笔者所加。

从笙管音位的保持与变迁论传统音乐的演化

张振涛

如果谈及中国传统音乐在几千年来保持着惊人稳定性的话题，并选择一个不烦勾沉、俯拾即是的真凭实据，而把考察的视角，聚焦在中华民族创制最早、且今随处可见的乐器“笙”，我们便可实实在在地观察到，传统的稳定性，如何具体地体现在这件乐器的音位排列法上。历时千载之间，在民间的音乐班社中，或因条件所难，变群笙为一统；或因宫均侧重，承常规而变异；或因旋法趋清，减簧律以敷事，然则传统笙管音位的基本排列法，代以相接，竟然相当稳定地保持着一贯的制度。从日本藏中国传笙竽的谱字，到陈旸《乐书》记载明确的音位，沿及明清两代的诸多文献，再及今日民间音乐的实践，都可以看到，这种音位排列法，名号继统，音律袭制，一脉相承。我们不是可以从“肄业修声”的历代笙师身上，看到怎样顽强地保持传统的一个十分易得、又十分难得的实例吗？！这是今日民间音乐厚积传统、保持稳定的一个方面。

传统还有变化发展的另一方面。我们不妨从笙管乐种所用旋律乐器的变迁，来总结这一演化：

1. 云锣：古代的编悬类乐器，由钟磬而方响，由方响而云锣，金属类制

作者简介：张振涛（1955—），男。

料相袭，悬类体制相沿，然则音律上的删繁就简，制料上的避重就轻，成其发展沿革的大势。由曾侯编钟近六个八度的宽广音域，到方响的“具黄钟大吕二均声”，再至今日的十面七音，编悬之数，日渐减少，应律音位，日渐省略。

2. 管子：九孔管子的背下孔，多被封堵，以上代勾、以尺代勾，舍九孔而从八孔。大管子、中管子、小管子之间的宫调区别，因着同用一种谱字配应、同用一种宫调名称、同用一种谱字曲牌，几乎在宫调上概念上完全丧失了自己的独立品格。更因着制料上变银制为木代，原有的独立名称“银字之名，中管之格”，及其相应的宫均分布，已模糊不清。

3. 笛子：西安鼓乐的笛子与所配之笙，原本同名同律，但大部分笙管乐已经失去了这种传统。我们只是在戏曲乐队中“曲笛”、“梆笛”之名的提示下，才意识和识辨到它们之间不但只有名称的分别，还有调高的区别。

再看应律乐器笙：

1. 统一谱字：《宋史·乐志》载：“今依钟磬法，裁十二管以应十二律，为太、正、少三等，其旧笙更不用。”已经搞不清古代宫调传统的宋代宫廷乐官，硬是把三种宫均的笙制，改成“太、正、少”三个八度的笙制了！这项改动非常重要，影响巨大。统一了谱字，实际上就是把古老的传统一笔抹杀了，把三种笙所应的三个宫调系统，硬性装进了一个模式之中，再也没有了区别。因此，虽然今天仍然可以在民间看到不同调高的笙，但它们已经不再按照固定谱字记写音位了，而是按照一种笙制的一种谱字记写方式，整体移调式的方式，记写音位。严格保留着固定名的笙制，只有西安鼓乐社的梅管笙。更有鲁西南鼓吹乐的“二把”笙、西安鼓调的“二调笙”、洛阳十盘乐的九簧笙，把两种笙制，嫁接一体，成为民间乐社欲在一种笙上体现三种笙的宫调系统，却因经济条件所限无力配置成套乐器产生的无可奈何的替代品。

2. 管簧数目：从36簧竽，到19簧巢，再至17簧笙，及至13簧和，大部分17管笙已非满簧全字，空设虚管，不施簧舌。西安鼓乐笙，甚至仅具10簧。像马王堆三号汉墓出土竽上、巧妙的折叠管装置，已经完全失传。既然

竽具有36簧，就应具有36个音级。既然先秦典籍将“钟磬”、“琴瑟”、“笙竽”相提并论，36簧竽也就应当与曾侯钟那样编悬数目的乐器，音级匹配，音域相当。编悬类乐器数目的减少，必然伴着簧管类乐器簧数的减少。两者同步发展，同步衰退。

3. 变八度为同度：按照常规笙制，第9管音高（尖上），应比第2管（上）高八度；第8管音高（五），按谱字所示，应比第四管（四）高八度；第13管（六），按谱字所示，应比第14管（合）高八度。但在日益不讲究的点笙匠手下，这些成双配对、八度相应的音高，几乎都化高低为同度。

4. 群笙配套：西安鼓乐、鲁西南鼓吹乐、晋冀笙管乐，传统上都是高、中、低四笙相次，配套合奏。而今，这一传统，几乎荡然无存。幸好，我们还能从西南少数民族地区的芦笙乐队中，看闻那大小相次、群笙配套、同奏一调的壮观。

继承与变革，贯穿与断裂，这就是今人面对的乐器发展史的现状。那么，我们如何看待传统乐器发展史中的进化与退化现象？

郭乃安指出：我们不应当仅仅发现乐器发展史中表面上的退化与进化现象，而应当探寻历史的发展过程中，是什么力量支配着这种退化与进化的现象，并解释其合理内核。

历史唯物主义的经济史观告诉我们，任何一种与其生产关系相适应的社会现象的存在，都是它赖以生存的经济基础的必然结果。进一步说，任何一种文化现象的保持，也都是因为在某一历史阶段中维持这一现象的社会阶层仅仅具备着这样的经济力量，使其得以常持不懈。

以农耕文化为基础的中国漫长的封建社会，使这种文化背景中滋生繁衍的某些种类的乐器，几乎保持着它产生期就基本确定的形制。簧管类乐器笙，虽则斗座制料，以木代匏，簧片取才，以铜汰竹，却几乎从未摆脱它诞生之初就被排定在“八音”分类法中、具有典型农耕文化风味的“匏”属乐器的名号，也从未脱离由长短相次的管苗所规定的音高关系，与之相应的演奏指法和由簧管数目约定的宫调限域，也就可能基本稳定地保持不变。这是这件乐器的物质属性、形制样式所提供的范围。

从意识形态对民间文化的影响来看，封建宫廷音乐提供了一种使其得以延续其中稳定构架的特权。历史典籍中记载着各地乐户被征调入宫，又因年老被发送回藉的史实。加之封建王朝灭国时的乐工分散，立国时的吐故纳新，双向的交流，使民间笙师所用乐器的配置方式和音位排列法，基本遵循着宫廷的模式。入宋以来，宫廷里的歌舞伎乐随着城市市民经济力量的发展开始越出宫禁，大规模地走向民间。前朝列代由皇室贵族供养、也由他们享有的百戏伎乐，开始成为具有相当经济独立性和经济实力的城市市民，有经济能力供养、有经济地位承办、且自己积极参与、恣意享受的庙会雅集。明清以降，随着宫廷礼仪的下移，民间艺术会社大面积地普及蔓延至城镇乡村的各个社会阶层中，他们高举著书有自己会名的旗幡，跨上了历史舞台。

当延续了两千余年的封建王朝最终衰亡之后，一种乐器的规范随之瓦解，民间遵循的坐标也随之消失。代之而来的是对民间音乐毫无参照作用的西方乐器和西式的乐队。因此传统乐种的参与者，仍然可以置之不顾，我行我素。本世纪以来大量研究者的调查表明，像群笙合奏这类传统，断裂的时间并不遥远，仅仅发生在20世纪。造成这种传统断裂的一个重要原因，就是失去了皇朝大一统体制具有的上行下效的礼乐规范。

面对乐器发展史中的乐器的轻型化，音律的简约化，我们看到的正是支配着乐器型制变化背后的经济制度的变迁，正是享有音乐艺术的主人，由皇室而富豪、由富豪而平民的过程。而得以使平民百姓享有音乐艺术的基本条件，就是乐器形制的避重就轻，编制配套的删繁就简，理论术语的易习易辩。

宋人房庶说：

金石，钟磬也，后世易之为方响；丝竹，琴箫也，后世变之为筝笛；匏，笙也，攒之以斗；埙，土也，变而为瓯；革，麻料也，击而为鼓；木，柷敔也，贯之为板。此八音者，与世甚便……[①]

---

①［元］脱脱等：《宋史·乐志十七》卷一百四十二，中华书局点校本，1976，第3357页。

"与世甚便"，就是支配着民间乐器形制变化最重要的原因之一。

恩格斯说："历史的每一个进步，实际上又是一种退步。"乐器发展史中的退化与进化，也是如此。"退"在器重利昂，"进"在形轻价廉；"退"在"乐逾繁"，"进"在"世甚便"；"退"出"钟鸣鼎食之族"，"进"入寻常百姓之家。

我们在民间乐社的普查中，所见所感、最触目的现象就是：经济财力的限制，导致许多事情因陋就简。由于笙这件乐器本身构造的原因，它年年都需点簧调律，因此，它也就成为民间乐社中花钱最多而且例年不断地花下去的乐器。正如著名的屈家营音乐会的主管人林中树，因财政状况捉襟见肘所发的感慨："笙是个败家子儿！"可以说，笙族乐器成龙配套传统的渐至放弃，就是经济条件所迫造成的必然结果。无力购置三种调高的笙，不得不在放弃其传统的同时，在一种笙上做到原来三种笙制所体现的宫调要求，对这种笙的传统排列方式进行调整，就是势所必然的事了。陈旸说"义管"制度源自民间，也正表明，当时的"俗乐"已经不具备足够的经济力量配置三种笙，只能取"义管"方式，解决转调问题。

仅仅用通俗的经济史观解释乐器发展史的避"重"就"轻"，并非我们的目的。最重要的是，在这种变化中，我们应当发现传统的理论体系曾经怎样完整体现在它的乐器配套方面，应当发现原有的理论体系与今天所见的实际情况差别的深层原因，进而探讨原本应该具备的理论体系，并用这种理论解释今日仍然存见于民间的活的音乐实践。

我们知道，先秦的乐律学理论，已经确立了十二个律高的乐音体系。相应的宫调关系，也当各立宫均，一应俱全。相应的乐器音位，也当各就其位，配律应器。但今天民间音乐的实践中，宫调系统，仅止四宫。难道不当疑问：既然先秦的理论体系已趋完整，既然具备着十二个律高以及旋宫转调的理论，既然典籍中记载下相应的宫调名称，为何在今日的音乐实践中，仅仅止于四宫？这些名齐目备、运调相旋的宫调名称，真的未曾有相应的乐器体现其音列吗？它们仅仅是文人们附着在"随月用律"制度上的故作玄论、徒列虚名吗？需知，这些术语名词的发明者，并非不辨音律的文人，而是像

师旷、苏祇婆、单仲辛等历代富有音乐实践经验的乐工，而是像京房、杜夔、荀勖、万宝常等历代通达音乐理论的宫廷乐官。

曾侯编钟、编磬的出土，以十二律俱全的实有音响，向今人展示了古代乐器发展的高度成就，向今人展示了这套乐器音列上具备的旋宫转调的实有规模。它使乐律学中旋宫转调的疑难，不再停留在纸上谈兵的可能性上，而是实有其音，实备其律。与这等规模的钟磬之乐配套的琴、瑟、笙、竽，旋宫性能仅仅止于五均四宫吗？宋代三种笙竽，各立一名、各司本调的体制，不是可以为我们进一步探讨解释古乐器“改弦更张”的旋宫方式，提供一种思路吗？

一方面，传统的宫调理论发展到内部逻辑极其严密完善的程度。另一方面，民间乐社因其物质条件限制形成的简单性，无法在某一件乐器上，全面体现这套宫调理论的所有细节，然而却部分地继承着这套理论框架的技术要求。这就是我们面对的复杂性。一件乐器实所能及的乐音，是不可逾越的物质条件，但其所处的宫调框架中，又要求它做到这件乐器承袭的理论所规定的音位。源自先秦的笙竽类乐器，是与它所演奏音乐的理论体系的成熟一同发展成熟的。在其成熟完善的宫调框架中，必须由相应配置三种笙制才能全面体现。而当巢、和、竽，化为一器、约为一名、立为一谱时，这攒十律笙上所能体现的宫均，便勉为其难了。如同西安鼓乐的梅管笙，按照传统的排列方式理论上应该具备着“下四”（律名大吕）音位而实际不存在的情况一样，本来在三种笙上各自具有的宫均分布，统统约为四宫。于是乎，原有配属的宫调关系渐至失落，甚至我们再也无法分辨历史上曾经出现的如此多的宫调调名是否徒有虚名，乃至怀疑它们存在过的真实性和实践上的理论价值。

一方面是财力雄厚的皇室宫廷中的整套乐器，一方面是势单力薄的民间乐社的单套乐器，两者之间，对比悬殊。所以，用今日民间乐社使用乐器的简约性以及限定于四宫的体制，不能用以说明古代宫廷乐队的宫调实践规模，即传统的宫调体系。我们已在不同乐种所用宫调的分布中，看到它们各自强调着一套四宫系统。甲地存四调，乙地存四调，各有侧重，各存一

系，而把北方鼓吹乐种联系起来，它们就向我们展示了一个五度圈贯通的景象。这些分布在各地的古老乐种，从宫调称谓，到术语俗号，从谱字写法，到曲目名称，同隶鼓吹，相互贯通。

在乐器配套体制的退化过程中，一部分技术知识消声潜踪，但绝非无迹可寻。与小管子相距四度的大管子，因为配置着采用统一谱字的笙制，渐至放弃了乐谱，而实际音程关系仍然相距四度的事例，就是最典型的例证。我们在传统音乐中所遇到的、常常在表面上看似极易发现却难以解释的矛盾，可能就是这样，具有相当复杂的历史原因。构成这一现象的根底，绝非乐师的率意为之和粗陋所致。这些表面上呈现的矛盾，恰恰表明了民间乐师传承过程中传统的过分严格，以致使他们在实际的调高已有差别、而师传的谱字对不上号、甚至不存在其音其位的情况下，干脆放弃乐谱。我们决不能忽视老乐师们所表述的概念和实践中的作为，正是这些吐自乐师口中的理论与实践脱轨的“说道”，可以帮助我们溯流逐源，考察历史上曾经存在而在实践中模糊了的理论体系。

笙管簧数的要求，是以一个民间乐社可以传授的曲目和实际演奏的曲目范围为前提的。因为这种限制，对应律乐器进行相应的调整减缩，也是势所必然。17律笙的广泛应用，说明在一攒笙上配置十二律的要求，已是大可不必。前文已述，最好的笙师只能奏全五调，这是指法可能性的最大限度。在一攒笙上配置能够演奏四宫的十律、或五宫的十一律，在实践中也就达到了最大限度。所以从19簧笙变为17簧笙，自有人类生理上指法限度的合理背景。如果超出17簧笙应奏宫调的范围，笙师们就会采取最简便的办法，换一攒调高的笙，或者换置“义管”。

了解了如此文化背景中的乐器音位的选择，我们也许就会看到，那些打破传统制度的变异现象都有足够的理由。五度圈的选择不同，陕、晋、冀、鲁四个乐种以不同的取向表现出来，之所以不同，更多的是因为它们是作为一个整体适应于不同的套曲。笙管音位的调整，正反映着民间笙师的聪明才智，他们在有限的经济状况下，不拘古制，尚实践，务现实，在保持传统基本指法的前提下，多有变通。更何况我们面对的各个乐种的笙类乐器，

是在一个文化传统一统而地域辽阔的背景中形成的。文化传统的一致性，使它们具有千丝万缕的联系，而辽阔的地域分布，又使它们具有千变万化的多样性。

从整个乐器史发展来讲，笙竽类乐器曾经是主要的旋律乐器，“滥竽充数”的故事颇能说明之。但随着弦乐器的逐步完善发展，吹管乐器渐渐退出主奏旋律的席位，那种必须由它来演奏所有音级因而必须在管簧设置上体现所有音级的要求，日益不重要了。

我们想欲从现实中求证的，正是从现实中渐至失去的，我们现在看到的矛盾，正是昔日正常的结构，今日民间乐社的经济条件限制，正是昔日宫廷乐队的经济条件允许的限域。正如从表面上可见的，现今成批生产的、线条简单的云锣锣架，代替了昔日雕龙蟠凤、做工考究的锣架一样，简单应付的趋势也浸蚀在对音律考究的态度之中。

说来也奇。这样一件在我国传统音乐的乐队编制中占有应律地位的乐器，在似乎颇重礼乐的皇家修纂的正史乐律志中，只有片言只语，向未见有真正研究意义上专论。整理国故的宋人，具有了这种意识。被今人将其《乐书》誉为古代音乐百科全书的陈旸，无愧其名，首先记载下宋代19簧笙的音位。然而论及笙竽，终不过且多数百言，且多伤于浮泛，悬而未明之理，触目皆是。这样一件重要的乐器，似无文章可作，不夺文人青睐。

明清两代，笙簧音位，颇见著录。或借律吕之名，或采乐工俗号，但仅记其一，剩略相合谱字，淆乱音管次序之言，不乏其例。而高谈阔论的主题，大都是些“笙者”“正月之音物生故”之类的浮泛之言。连最重视笙律的朱载堉，也脱离实践，主观臆造出一种“周遭之管如环无端”，“指不入内”，永远无法演奏的笙。

究其原因，约而为三。后世文人对先儒未言之事，正史不录之器，不烦涉笔。厚古薄今，言必经典，此其一弊。唯崇五正，不及二变，明知有其声，执意略其名。重道轻器，务虚避实，此其二弊。笙簧数管相合，不习吹奏之人，如入迷津，难以涉足。不谙实践，张冠李戴，此其三弊。

幸运的是，笙自记载以来，传承未尝失断，虽然随地缘文化的实践略有变迁，却始终在普通百姓的手中、口中，吐唱着古老而常新的歌。这使近代的研究者，有条件从今日的音乐实践出发，逆向考察它古来的踪迹。

杨荫浏先生，一扫前人风气，立足实践，首著专论，一文既出，淹贯群书。由音乐实践的考察，把向无串联的古代文献，条贯通览，别类分疏。有文一则，则引为证；有图一幅，则绘以为据；有说一言，则析而辨之，这正是杨先生立足实践检讨史籍的治学方法。

通过明清两代的文献校勘，我们可以看到，正是笙竽管苗“同覆互异”、“振引合和”①的相合规律，正是今日各地民间笙师的合笙指法，发蒙解惑，帮了我们大忙。笙管的和声原理，笙师的习用术语，使我们可以读通这些珍贵的历史材料，订正这些材料中的讹误。执此钥匙，文义豁然开朗。这种数管齐鸣、缺一不可、错一不可的和声规律，为我们踏入历史，探藏寻宝，且不致因为历史的厚重迷雾而迷途，提供了颇可凭靠的实物依据和音响依据。

各地的民间乐师都流传着这样的口诀——“巧管拙笙浪荡笛”。这条口诀，恰恰道出了笙师持本存正的特征。笙簧音高，定位不移，难以随意加花，遂使它在音乐实践中，主要演奏旋律主干，节外生枝的即兴，让位给管子和笛子。这就使笙谱，较为完整地保持着古传原貌。在民间音乐的采录过程中，我们常常发现这样的情况，谱本上不多的“字”，在管子、笛子的演奏谱中，音符稠密，“枝繁叶茂”，甚至达到了难辩原谱的程度。而如果让笙师吹奏，则可以清晰地辨认到原谱的轮廓甚至字字有据，一声不移。所以《旧唐书》记载的令“解琴笙者修习旧曲”，是立足实践、颇得要领的说法。许多典籍把所载乐谱，甚至明明配有歌词的乐谱，统称为“笙谱”，除了因为《礼记》记载的演唱《诗经》采用以笙师为代表的管乐器伴奏的礼乐制度

① [晋]夏侯淳：《笙赋》，载欧阳修编《艺文类聚·乐部四·笙》，上海古籍出版社，1982，第793页。

外，其间还是颇有道理可玩味的。[1]

朱载堉说：

雅乐失传，赖琴及笙二器尚在，虽与古律不无异同，若与歌声高下相协，虽不中，不远矣………古人琴瑟定弦，皆以笙管为准。《后汉志》所谓："弦以缓急清浊，非管无以正也。"……惟笙皆是七音为均，却无五声为均之笙。援笙为琴瑟作证，不亦深切著名乎！[2]

古人既知于琴笙中求觅古代传统，今人何独崇琴而轻笙？甚至可以说，琴家弹琴，多融心意，而笙师鼓簧，则因群乐合奏，众器齐鸣，相互牵制，对古老的传谱，难以删加。"古器尚存，律吕悉备"，对于我们探讨传统的宫调体系和古代曲目，这是极为有利的条件。

古代先民，把长短参差、依次排列的笙竽管苗，比喻为凤凰之翼，把万殊竞响、媲配相辅的笙竽音响，比喻为凤凰之鸣。这美丽的比拟，寄托着先民们对生活的憧憬。我们不但可以在它吐唱的凤鸣中，辨到历代笙师的心音，更应在它状如凤翼的音管中，看到那凝列的、历代笙师的智能，并对它作出历史的、审美的评价。

"惟簧也，能研群声之清；惟笙也，能总众清之林。"[3]诚斯言哉！

（原载《中国艺术研究院研究生部学报》，1997年第1期）

---

① 《礼记·乡饮酒仪》疏云："笙入三终者，谓吹笙之人，入於堂下，奏《南陔》、《白华》、《华黍》，每一篇一终也。主人献之，谓献笙人也。间歌三终者，间，代也，堂上歌《鱼丽》，则堂下笙《由庚》为一终；堂上歌《南有嘉鱼》，则堂下笙《崇丘》为二终；堂上歌《南山有台》，则堂下笙《由仪》为三终。堂上堂下一歌一吹，相代而作也。合乐三终者，工歌《关雎》，则笙吹《鹊巢》合之；工歌《葛覃》，则笙吹《采蘩》合之；工歌《卷耳》，则笙吹《采蘋》合之。堂上下歌、瑟及笙俱作也。"［清］孙希旦撰：《礼记集解》，沈啸寰、王星贤点校，中华书局，1989年，第1431页。流传日本的《体源抄》，保留着1193年中国的"笙谱"。

② ［明］朱载堉著、冯文慈点注：《律吕精义·内篇卷之七·旋宫琴谱第九之下》，人民音乐出版社，1998，第388—389页。

③ 潘安仁：《笙赋》，载［梁］萧统编、［唐］李善注《文选》，上海古籍出版社，1986，第861页。

民族音乐学的多重性思维方法

周凯模

民族音乐学（Ethnomusicology）在中国大陆，多年来，重点是作为一个“学科”来讨论和建设的。但是，如果换个角度对西方民族音乐学的实践和研究成果进行梳理，我们发现，民族音乐学的本质，与许多人文科学、社会科学一样，更是一种学术研究方法——一种在大文化结构中研究音乐事象的方法。

二十余年来，我国学术界对民族音乐学的探讨，从许多学者个人来说，确实不乏真知灼见；可总体来说，主要还是流于对一些“词汇”、“观点”的争议，而且，这些争议，往往存在于不同学理的领域之间，而不是在同一领域中的平等对话。这样的讨论，从学理原则上讲是不符合学术规范的——用俗话讲是“隔行如隔山”；用当代通俗的话说是“外行评内行”——这样的“讨论”构不成对话的学理基础，所以其意义很值得反省。当然，世界上的任何事物都不是绝对的。比如，“人创造了文化”这个事实，可能除神学之外其他学术领域都可以接受，但在每个具体的领域、具体的学科操作规律上，一定有构成这个领域的独特的方法。因此，笔者以为，探讨民族音乐学在方法上的实用性，比在某一词汇、某一观点上的无休止争论，可能对

作者简介：周凯模（1955—），女。

研究更有实际意义，因为任何学术的、思想的观点，都有个人、社会或时代的局限，它们在大多数情况下是"仁者见仁、智者见智"；而对学术方法的领悟和把握就不同了，无论何种方法，对实践都具有相对永恒的意义。所以，对民族音乐学方法的讨论和梳理，笔者以为更为重要。

民族音乐学是一种方法。推进和拓展这个方法的内在动力，是民族音乐学思维方式上的特殊性——即多重性。多重性思维，是现代社会文化的多样性在人类思维意识上的直观反映，它带来学术领域方法学上的突变：在思维领域，从单向思维转换为多向思维；在哲学领域，从一元论拓展为多元论；在文化领域，过去单一层面的主流文化（所谓发达文明社会或宫廷、官方的文化）逐步与其他层面如亚文化、边缘文化、大众文化、弱势文化等共同组成当代多样化的文化景观；在生态领域，纯粹的自然地理生态学，结合了社会、文化与经济各种环境因素构成人类生存的深层生态学理论……这些学科成果的大部分精华，被开放的民族音乐学——音乐人类学纳入其研究视野（见后文），形成民族音乐学领域独特的研究思维和方法。

多重性思维，顾名思义，反映思维理路的立体性、多向性；单一性思维，反映思维理路的平面性、单向性。将"多重性"作为民族音乐学的基本特性加以阐释，并不是一种理论假设。下面，我们可以从诸多民族音乐学大师的实践和研究成果实例，来认识它在思维方式上的多重性特质。

众所周知，"民族音乐学"（Ethnomusicology）术语的采用，起始于1950年。[①]（Pegg 2001：367）从它诞生起，就是一个多重学科成分的融合："历史上，最初民族音乐学的学术界定是在美国、加拿大和欧洲的大学里。其专家受过音乐或人类学训练，有时兼有二者。研究是在大学音乐系、人类学系、民族博物馆以及国家科学学会机构进行。"（Pegg）参与者包括民族学家、人类学家、社会学家、比较音乐学家、民俗学家、心理学家、物理学家、教会传教

① "民族音乐学"是由荷兰学者Jaap Kunst（1891—1960）于1950年提出。当时他将该术语作为他的著作"*A study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bib-liography*"的副标题。

士、探险家、官方人士和热衷者。（Pegg 2001：367）如此多学科融合的研究队伍，一开始就给民族音乐学的思维方法，打下必然的多重性角度的基础。[①]

世界著名的民族音乐学大师E.霍恩博斯特（E.M.V. Hornbostel，1877—1935），C.西格（C.Seeger，1886—1979），A.西格（A.Seeger，1945—），M.胡德（M. Hood，1918—），A.梅里亚姆（A.P. Merriam，1923—1980），B.内特尔（B.Nettl，1930—），T.瑞斯（T. Rice，1945—）以及J.韦慈朋（J.L. Witzleben）等，都对民族音乐学的多重性思维方式做出了重大的贡献。

A.霍恩博斯特本身就教授音乐心理学、比较音乐学和民族音乐学，他自身的学者身份就标志着多重性特征。他与C.萨克斯（C. Sachs，1881—1959）根据音乐发音原理研究出的"乐器分类法"：体鸣乐器、膜鸣乐器、气鸣乐器和弦鸣乐器，就是结合音乐学和物理学等交叉学科的多重思维研究成果。

C.西格在他的《体系音乐学：观点、定位和方法》（Systematic Musicology: Viewpoints, Orientations, and Methods）中，分析了"历史音乐学"和"体系音乐学"的区别："历史音乐学"的视野，是将音乐置于"整体时空"之中；"体系音乐学"则关注"音乐的时空"。（Seeger 1955：24）在此基础上，C.西格指出：音乐事件的观念是由"整体时空"和"音乐时空"构成。（Seeger 1990：28）这个思维理路，提示我们要在文化时空的三重背景中认识音乐：

音乐事件
↓
音乐时空
↓
整体时空

① 事实上，民族音乐学的多重性传统是从人类学移植过来的："19世纪的人类学者，不是直接收集资料，而是靠传教士、探险家、政府官员和旅行家对部落社会的描述来进行研究的。"（陈守仁 1997:40）人类学自始至终对民族音乐学的发展产生着重大的影响，这也是该学科始终保持着多重性特质的一个重要因素。这是专门话题，本文不在这里展开。在本篇短文中，笔者仅就目前所知，试着对多重性思维在民族音乐学方法中的体现作一点初步的、有限的梳理。

此外，C.西格提出的关于记谱分析的解释性（prescriptive）和描述性（descriptive），并在此基础上强调的主位（emic）和客位（etic）、文化的和分析的相对性（Nettl 1983：69），也是以二元比较方法阐述多重思维（关于记谱技术、记谱角色、记谱立场等多重性）的优秀范例。因此，他的这一理论，对民族音乐学始终产生着重大影响。

M.胡德是J.孔斯特（J. Kunst，1891—1960）的学生，他最著名的贡献，是提出了“双重音乐能力”（Bi–musicality）的概念与实践方法。他在《民族音乐学家》（“Ethnomusicologist”，1971）一书中，专辟一章论述如何培养双重音乐能力，包括读谱、视唱、听写、演奏等。“学习民族音乐学必须先从听觉‘偏见’中解放出来（如平均律、美声唱法及欧洲音乐观念等），尽量在原来表演的环境听赏……总之要跳出西方传统的方法，用一种全球多文化的音乐家素质训练自己……”（汤亚汀1997：114）胡德是坚持音乐学立场[①]的民族音乐学家，但他并不止于对音乐本体——音符形态的研究，他将视角扩展到音乐主体（人）的能力训练上，在探究“全球多文化”素质培养的研究中，形成独特的多重性思维框架。

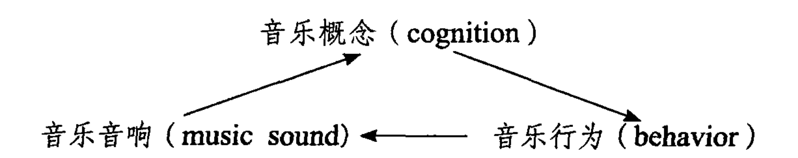
A.梅里亚姆作为人类学出身的民族音乐学家，历来的思维理路都体现出多重性（人类学学科强调的就是在大文化框架中研究文化的多元性、相对性）。[②]梅里亚姆众所周知的“音响、观念、行为”三分模式，将民族音乐学从看成是“在文化中研究音乐”（“The study of music in the culture”－Merriam 1960，1964），到提出“研究作为文化的音乐”（“The study of music

---

① 民族音乐学家研究的立足点基本上有三种立场：①倾向于人类学立场；②倾向于音乐学场；③倾向于二者融合的立场。三种立场没有高低、褒贬之分别，只是学者的学术背景、知识结构所造成的学术取向之不同而已。

② 人类学的“经典进化学派”，在社会发展史中研究文化；“传播学派”，否定进化论，提出在文化圈中研究文化；“历史学派”，否定文化圈理论，提倡文化相对论；“功能学派”，强调从文化内部研究文化；“心理学派”，以人性、人格与文化变迁为研究主题；“新进化学派”，提出普遍进化论、多线进化论以及二者的融合……（《中国大百科全书·民族卷》1980）不管什么学派，人类学以大文化视角研究文化是基本的出发点。

as culture" -Merriam 1973）；再指出"音乐是文化"（Music is culture 1975，1977）[①]，都是将音乐置于文化或视同文化，并在音响、观念、行为多重视角下进行的观察和研究。梅里亚姆为分析研究设计的音乐三分模式如下（Rice 1987：470）：



众所周知，梅里亚姆模式，是人类学、社会学和乐学结合的多重思维成果经典。T.瑞斯的文章《重塑民族音乐学》（Toward the Remodeling of Ethnomusicology），对梅里亚姆模式进行了重新阐释和发展（Rice 1987：477），他发展的模式提供了四层意义：

GOAL OF HUMAN SCIENCES 人文科学的目的　HUMANKIND 人类

↑

GOAL OF MUSICOLOGY 音乐学的目的　HOW PEOPLE MAKE MUSIC 人类如何创造音乐

↑

FORMATIVE PROCESSES 形成过程　HISTORICAL CONSTRUCTION 历史结构

SOCIAL MAINTENANCE 社会维持

INDIVIDUAL CREATION AND EXPERIENCE 个人创造与经验

↑

ANALYICAL PROCEDURES 分析的程序　MUSICAL ANALYSIS 音乐分析

BEHAVIORAL ANALYSIS 行为分析

COGNITIVE ANALYSIS 概念分析

瑞斯特别重视"形成过程"这个历时性层面，他认为其中的每个方面（即历史结构、社会维持、个人创造与经验）都应包括"声音—概念—行为"的三分内容。瑞斯修改梅里亚姆模式的核心意图，是强调民族音乐学要研究"音乐形成的过程"（Formative processes in music），这主要是为了回答

① 详见HelenMyers: *Ethnomusicology: AnIntroduction.* 1992, p.8.

“人们如何创造音乐？或更为确切地说，人们如何历史地结构、社会地保持和个人地创造和体验音乐？（How do people make music or, in its more elaborate form, how do people historically construct, socially maintain and individually create and experience music?）(Rice 1987：473)历史观念的强调，使瑞斯模式与梅里亚姆模式的多重性特征更为突出：这更是音乐学、人类学、社会学再加上历史学多重融合的结果。

B.内特尔在他的《民族音乐学研究：29个论题和观念》(The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts)中，讨论到民族音乐学的记谱的一些问题，人们一直对民族音乐学的记谱问题持有偏见，以为民族音乐学没有记谱的技巧和记谱理论。内特尔不仅归纳了记谱的技术性问题，同时，因为他有民族音乐学的视野，他还总结出民族音乐学记谱法在阐释学上的意义：

1. 解释性与描述性(Prescriptive vs descriptive)
2. 音乐思维组合的性质(The nature of the unit of musical thought)
3. 局外人与文化自我判断(Outsider vs the culture's own understanding)
4. 人性与机械(Humans vs machines)（Nettl 1983：67）

内特尔在民族音乐学的记谱理论上总结的这些多元组合、相生相对之观念，也充分体现了多重性思维的思辨结果。

A.西格的《苏雅人为什么而歌？》(Why Suya Sing)是民族音乐学的经典个案研究。作者采用纪实手法，通过对仪式中的队列安排、歌词结构和歌唱方式等多种细节的描写，分析了苏雅人在空间方位、时间序列方面表现出的二元宇宙观。他认为，实地考察是基于更大范围内社会、经济和政治背景中的一种“微妙的信息交换”(A delicate exchange of information)，是一种“敏感的个性交感”（A subtle interaction of personalities）(A. Seeger 1987：20)。特别在第七章，作者在“歌曲的生理学”、“歌与个人”、“音乐与社会”、“歌唱的社会-政治背景”以及土地问题等实例分析（A. Seeger1987：128—139）中抽取出“苏雅人歌唱为生存”的结论，这不能不说是民族音乐学的多重性观察思维，在实地考察(fieldwork)实践中获得的精彩理论成果。

J.韦慈朋在《谁的民族音乐学?西方民族音乐学与亚洲音乐研究》（Whose Ethnomusicology? Western Ethnomusicology and the Study of Asian Music）中，用专门的篇幅讨论跨文化“crossing culture”、多文化的音乐知识“multicultural music knowledge”，明确呼吁走向多文化融合的民族音乐学“toward a multicultural ethnomusicology”。从某种意义上说，这正是对民族音乐学多重性特质的强调和推进。韦慈朋在“局内—局外人”这类问题的思考上，具有典型的民族音乐学多重性思维特征。他说：“实际上，所有的民族音乐学者都有局内与局外的因素。‘文化局内人’（cultural insider）之间有不同的民族、语言、方言、住地或家乡的区分。‘音乐局内人’（musical insider）之间也有很大的差别，如：基本音乐知识、对特殊乐种的知识、演奏水平的不同等。另外，各人的特征及背景都会影响他的局内性或局外性，如：性别、年龄、宗教、经济条件或者教育背景等，都是有关系的因素。”（Witzleben 1997：223）韦慈朋对考察研究者因背景的不同所带来的角色多重性问题，对建构“研究角色”的多重性理论，如什么是局内—局外人的多重性，研究局内-局外角色的多重性，对民族音乐学实地考察方法产生什么影响等等，都具有深远的意义。

综上所述，民族音乐学家们在建构他们的理论、论述他们的研究发现时，大多具有多重性思维特点。从这个角度去理解民族音乐学的一些基本理论，把握一些思维方法，会得到一些更深的启发。民族音乐学有几对基本关系，一直覆盖着学科实践及其理论的各个领域，特别是：局内人—局外人；音乐学—人类学—历史学；文化的音乐—文化中的音乐；主流音乐—非主流音乐；地域音乐—世界音乐，等等。

如果用“多重性思维”方法来重新审视这些关系，笔者发现，那每一种关系，都代表着人类文化研究某个层面的理论问题——

局内人——局外人的关系：文化角色的多重性问题

音乐学——人类学——历史学：文化模式的多重性问题

文化的音乐——文化中的音乐：文化本质的多重性问题

主流音乐——非主流音乐：社会权力的多重性问题

地域音乐——世界音乐：人文生态的多重性问题

这样一归纳，我们惊奇地看到："文化角色——文化模式——文化本质——社会权力——人文生态"，正好是一个从微观到宏观、从浅层到深层的社会文化多重架构，这个多层次的立体架构充分地说明：民族音乐学的多重性思维，对人类生存现实的透视力和解剖力可谓入骨三分！毋庸赘言，民族音乐学研究视野的开放性及深刻性，亦可见一斑。

历史地看民族音乐学的多重性思维方法，在当代及其未来的研究中，它越来越凸现出在音乐学术研究中的独特地位，今天的民族音乐学研究趋向很能说明这一点：日益蓬勃的本土化、全球化传统音乐与通俗音乐研究（Manuel 1988；Watern 1990；Berliner 1994；Mitchell 1996；Schade-Poulsen 1999），与世界音乐（Keil and Feld）和西方严肃音乐研究（Born 1995）并举；多学科相关的文化研究（Lloyd 1993；Straw 1994）和注重体验的表演研究（Schechner and Appel 1990；Schieffelin 1994），关于音乐教育、音乐学院的教育体制、课程设置的实地考察及批判，以及"流行音乐研究"、"女性音乐研究"、"青年—儿童音乐研究"、"城市民族音乐学研究"、"音乐媒体研究"、"音乐产业研究"等等纷繁复杂的所谓"后现代、后殖民、后结构主义的研究"，这些错综复杂、纵横交错的当代音乐研究通通进入民族音乐学领域，这个不可阻挡的发展趋势，充分印证："多重性思维方法"，是民族音乐学开拓研究领域的巨大内驱力。因为，研究领域的复杂性，是与研究方法的复合性对应互动的；而研究方法的复合性，则是由思维方式的多重性所决定。

上述实例说明，研究的思维方式对研究领域的开拓、发展具有决定性意义。从这个角度去学习借鉴西方民族音乐学方法，恐怕比较能正确领悟到西方民族音乐学的学术精华，比较有可能寻求到对中国音乐研究具有实践价值的理论。对中国大陆音乐学界来说，民族音乐学在中国的传播和发展的历史，是一段令人难忘的艰辛的历史，我们的前辈已经为我们做出功不可没的历史贡献。但是，对于后学者来说，清醒地认识民族音乐学这个学问对人类音乐研究的方法学意义，也许会使我们对西方民族音乐学理论精华的取舍，采取更科学冷静的态度。

参考文献

一、中文参考文献

[1] 陈守仁(Sau Y. Chan):《实地考察与戏曲研究》,香港中华书局，1997.

[2] 汤亚汀:《民族音乐学思想的发展轨迹》,上海音乐学院音乐研究所(内部刊印),1997.

二、英文参考文献

[1] A. Merriam: *The Anthropology of Music*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.

[2] A.Seeger: *Why Suya Sing*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

[3] B. Nettl: *The study of Ethnomusicology: Twenty–nine Issues and Concepts*, Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983.

[4] C. Seeger: "Systematic Musicology: Viewpoints, Orientations, and methods", In The *Garland Library of Readings in Ethnomusicology* Volume 1, *History, definitions, and Scope of Ethnomusicology*, Edited by Kay Kaufman Shelemay, Garland, 1990.

[5] H. Myers: *Ethnomusicology: An Introduction*, New York: w.w.Norton and Company, 1992.

[6] J. L. Witzleben: "Whose Ethnomusicology? Western Ethnomusicology and the Study of Asian Music", In *Ethnomusicology*, Spring/Summer 1997, Illinois: The University of Illionis Press, 1997.

[7] K. Pegg: "Ethnomusicology I: Introduction", In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Second edition 2001.London: Macmillan Publishers; New York: Washington, D. C. Grove's Dictionary of Music Press, 1981.

[8] M. Hood: *The Ethnomusicologist*, Kent: Kent State University Press, 1982.

[9] T. Rice: "Toward the Remodeling of *Ethnomusicology*", In Ethnomusicology, Fall 1987, Illinois: The University of Illinois Press, 1987.

（原载《音乐研究》，2002年第2期）

四川省白马藏族民歌的文化学研究

何晓兵

所谓“文化学研究”，系相对“形态研究”（或曰“本体研究”）而言的一类方法和认识范畴。后一概念指对某文化事象内部结构的描述，目的是弄清该事象内部各结构要素之间的关系；前一概念则是指对某文化事象与其他相关事象之间关系的研究，目的是弄清——作为更大系统的结构要素的——该事象与其他事象之间的生成与反馈的互动关系（一般称为“功能关系”），以说明其产生、存在或消亡的理由。

就学科发展的一般规律而言，“形态研究”是不可缺少的认识准备阶段。这一阶段的主要工作是资料的积累和整理分类，以及与分类相结合的形态要素本身及其关系的描述。我国近60年来“民族民间音乐理论”研究领域所做的主要工作，便是对传统音乐的形态研究。“文化学研究”则是“形态研究”必然的深化延伸，其延伸按其方向性构成三对过程范畴：“分析→综合”（方法论角度）、“行为→观念”（文化学角度）、“结果→原因”（逻辑学角度）。这一阶段的主要工作，是从形态研究的成果起步，对观照对象的价值与功能及生成演变过程，借助其他参照物进行比较、梳理和解释。我国自1970年代末以来迅速发展的“民族音乐学（或音乐人类学）研究”，便是在传统音乐研

作者简介：何晓兵（1956—），男。

究领域中进行“文化学研究”的概念表述。

本文以中国四川省白马藏族的民歌文化为观照对象，取文化学研究角度，力求对其在白马文化体系中的价值、功能、位置及生成演变关系作出某些解释。本文的主要目的不是要说明白马民歌“是什么样”，而是“为何是这样（而不是别样）”，由于资料、方法及作者和学术水平的制约，本文不可避免地有一定程度的假说性质，冀读者以证伪的态度审视之。

一、白马社区的自然、文化生态及族属问题

白马社区地跨青藏高原东沿、四川盆地北缘的四川平武、南坪（今九寨沟）县和甘肃文县三县交界的大山地带，分布面积约4000多平方公里，其中在四川省境内为3060平方公里。白马人种属蒙古人种南支，总人口（1990年）约15000人，[①]其中居四川境内者8500余人。其周邻主要民族为汉、藏、羌；白马人以“大杂居、小聚居”态势与之比邻而居，聚居中心在平武县白马乡（715km^2，2000余人）。白马社区自然生态的特点是：海拔较高且高差大（1000米～4800米）；气温较低且温差大（年均8.6℃～12.7℃）；无霜期较短（平武藏区为80天左右）；水、旱、地震及泥石流等自然灾害频仍；历史上交通极不便利；土地瘠瘦等。因此，白马社区的农耕生产条件恶劣，但林牧猎资源丰富。

白马社区以农耕为基本经济类型。但由于耕地少且耕作粗放，历史上单位面积的粮产量极低，须以畜牧、养蜂和采猎作为辅助，故白马人的物质生存压力较大。

白马藏族无本族文字（白马社区不通行藏文），本族群语言属汉藏语系藏缅语族，语支未定。[②]传统上无集约式教育，文化以口传为主要方式，其民歌

---

① 白马藏族人口的最新统计数据不详。据一些报刊和网络文章，至2010年约在2万人。

② 任乃强二文，载《白马人族属研究文集》，平武县白马人族属研究会内部资料，1987。

为知识传承的主要载体之一。白马社区传统的政治、经济、社会制度层面，至20世纪中叶尚存大量氏族公社制痕迹。其民俗文化与周邻民族有显著差异，而与（不相邻之）彝语支民族和苗瑶语族民族有部分相似特质。其传统的歌唱和舞蹈行为，与本族群的大多数民俗事象结合紧密。白马人信仰万物有灵的自然宗教，亦有少量藏传佛教渗入。

白马人的历史他称为“番”、“西番”和“白马番”，1951年被划入藏族。20世纪60年代以来，白马人曾以文化（语言和民俗）差异为由要求重划族属，自述为古“氐族”后裔。1978年以来经数次有组织的调查和讨论，发表了数十篇有关其族属问题的论文，形成“氐族说”、“羌族说”、“藏族说”和“族属待定说”四种观点；其中以持“氐族说”德学者为多，认为白马人是商周至隋唐间，活动于甘南川北一带的“白马氐”[①]的唯一孑遗。[②]

二、白马人的音乐观

所谓音乐观，指“对音乐这类事物的根本看法和态度”[③]。这一概念包括对音乐的各种相关概念、功能、价值等的理解。音乐观的核心是文化价值观念。

（一）有关“音乐”的概念

由于白马社区乐器极少，除祭祀乐舞中使用少数鼓、铃、锣、钹及号角等非旋律乐器外，现存乐器只有一种叫做“tsadotæ”的竹（铁）制单簧口弦，且

① “白马”为中国古代西南地区氐族的一部的省称。汉武帝元鼎六年，曾于该族群居住地置武都郡；其分布范围为今四川省西北部及甘肃南部。《史记·西南夷列传》：“自冄駹以东北，君长以什数，白马最大，皆氐类也。”司马贞索隐：“夷邑名，即白马氐。”张守节正义引《括地志》：“陇右成州、武州皆白马氐，其豪族杨氏居成州仇池山上。”《魏书·氐传》：“氐者，西夷之别种，号曰白马。”

② 四川民族研究所：《白马藏人族属问题讨论集》，内部资料，1980。

③ 沈洽：《民族音乐学家的音乐观》，《音乐研究》，1987年第1期，第66—74页。

已极为罕见；白马藏族的可考历史上无任何器乐体裁及曲目流传。因此，在白马社区没有外延方面相当于汉语“音乐”的概念。白马人有关音乐的最高类概念为“托格”（t' okɛ），其意大致相当于汉语“歌曲”这一概念，但二者在内涵与外延上尚有差异。其差异表现为：

1.“托格”概念的内部划分，按歌词内容分为“唱的托格”（t'okɛ ɓi）和“说的托格”（t'okɛ tse或t'okɛ si）两类。前者约相当于汉族民歌中山歌、小调、舞歌之类，后者约相当于汉族“叙事歌”之类。与“唱”（ɓi）和“说”（tse或si）这两个不同行为概念相联系的“托格”，在白马人的观念中有着不同的价值取向，在音乐形态及表演方式上也有相当程度的差异。

2.“托格”概念的外延，较汉族的“歌曲”或“民歌”概念要小一些。譬如，凡对神、鬼（亡灵）及大多数动物（包括家畜）唱的歌，都不属于“托格”的类范畴。换言之，“托格”概念的所指，主要是用于人与人之间交流的歌曲，此与阿尔泰语系一些民族的“歌曲”概念相似。

概念是对存在的抽象，而思维抽象的对象与程度会受到现实存在的严格制约。白马人为何没有“器乐”和“乐器”的类概念？这个问题的答案无法从白马社区的自然环境或民俗文化的物质环境中寻找，而只能从其作为族群生存工具的传统音乐的文化功能中去寻求。从环境条件来看，白马社区有着丰富的乐器材料资源，繁多的民俗舞蹈与歌唱也为器乐的发展提供了大量机会，且其历史上也很可能拥有过一些乐器；但这些条件并不意味着“器乐”在白马社区的必然出现。其可能的原因在于，由于文化自主选择的结果，人声因其强大的知识传承和社会调适功能（此与白马人面临的巨大生存压力相适应），成为白马人偏爱的唯一音色种类，遂使得歌曲成为他们最终拥有的唯一音乐体系。这一现象不应被认为是文化的原始或萎缩退化，而是他们基于自身的价值观进行主动选择的结果。这一结果（亦即现实存在）在概念上的反映，就是只知有“托格”，不知有“音乐”，从而在有关音乐的概念体系上显示出其文化的独特性；这一事实也提醒我们，诸如（严格意义上的）“音乐”或“music”一类概念，不可能普适性地泛文化存在。

(二)白马民歌的价值取向

"价值取向"指"人们在价值选择上的趋向"。[①]作为人类行为方式之一的民歌,其原始本质并非审美或宣泄的手段或结果,而是人类面对"生存"这一根本问题而开拓的一条解决问题的途径。但在不同的文化群体中,由于生产力发展水平和因此导致的生存压力程度的差别,他们对作为生存行为方式之一的民歌类别,会作出价值上的不同判定和选择。这一"价值选择的趋向",表现为民歌的"功能性"。

倘以(人类的)"生存"作为一切歌唱行为的目的指向,那么按照歌唱行为对生存问题的作用程度,可以将歌唱行为的社会功能区分为"功利功能"与"审美功能"。歌唱的"功利功能"为人类的生存争取机会,而其"审美功能"则只作用于人类的生存质量,与"生存机会"无涉。[②]

在生存压力较大(亦即生产力较落后)的民族与人群中,歌唱行为往往具有更多的功利功能。其理由是:首先,这些民族或人群的内部凝聚力的产生与强化,"我群"(We-group)意识的传承与巩固(即所谓"文化认同"),在很大程度上需借助歌唱行为得以实现。文化上的认同感是一个文化群体赖以维系的首要心理条件,而认同的主要途径应是铺筑在其文化体系的"风俗习惯"这一层次上;[③]因为风俗习惯既是特定文化的思想与价值观的直接投影,又是其制度体系赖以形成的直接基础。从大量的田野工作中我们发现,这些民族或人群中的歌唱行为(民歌)是其风俗习惯的重要构成因素,民歌对族群内个体之间的文化认同承担着重要的传播沟通功能。而且,生存压力越大

---

① 《文化学辞典》,中央民族学院出版社,1988,第34页。

② "生存机会"与"生存质量"概念,是本文中比较重要的两个概念,故需要作一点说明:"生存机会"概念,指人类群体或个体的生命存在所必需的、最基本的物质和精神条件,这些条件的具备与否直接决定着群体和个体的生死存亡。"生存质量"概念,则是指人类群体或个体的生命存在之基本条件获得保障的前提之下,其物质与精神欲求获得进一步满足的其他条件;这些条件的具备与否,与群体或个体的生死存亡没有直接关系,而主要与他们对生活的主观幸福感(Subjective Well-Being)和客观上对资源的支配程度相关。

③ 按海外学者余英时的"文化变迁四层次说"。出处同注①,第196页。

的民族，其民歌所担负的认同功能越强。

其次，在这些族群的文化中，有关生存的全部知识（如关于生产、生殖、自然、历史、行为规范等方面的知识），以及价值观、思维方式、审美趣味等，都可以通过民歌这一媒介传达给族群内每一个体。这一传播和传承过程，既是本族群文化的积累与保存过程，也是本族群文化的创造分蘖过程。尤其在传统上无文字的族群中，大部分生存知识只能依靠口头授受而得以代代传承，因而民歌对这些族群之生存愈加凸显出其功利性（或曰工具性）。甚至可以说，民歌的存在对于这些族群及其个体生命的存亡，具有生死攸关的意义。

因此，假设在生产力发达的族群中，歌唱行为更多地体现出其审美娱乐功能（这只是一个假说而非公理），其效用只及于族群的生存质量的话，那么在生产力不发达的族群中，歌唱行为则——确确实实地——更多体现出其实用功能，其效用直接及于族群的生存机会。

以上认识并不意味着在生产力落后的文化人群中，歌唱行为完全不具有审美愉悦的功能。恰恰相反，在任何族群的歌唱行为中，功利与审美功能都是相依共存的。区别仅在孰为目的，孰为手段。基于“文化行为必具合目的性”这一价值判断标准，这两种功能在不同文化中会有量的比例差异，并体现为主从关系。显而易见，对于任何人群而言，“生存”都是头等大事；只有在最基本的生存利益得到保障的前提下，才谈得上其他欲求的依次萌生和满足。因此，在生产力不发达的族群中，单纯的“审美”不可能是音乐行为的终极目的，而往往充任着通往以“生存”为核心取向的诸种功利目的的“中转站”。音乐可能引发的愉悦乃至迷狂，无非是为达到“生存”这一最高目的，提供更有利的情感或情绪氛围，为其他有利生存的行为的发生与持续提供动机与意志力量。另外，也不能一概否定在这些族群中，也可能存在脱离一切功利动机的音乐行为（凡事都有例外），但应指出其“量”一定是相对微小的。

综上所述，在生产力落后因而生存压力较大的族群中，歌唱行为的核心价值取向是“有利生存”。歌唱行为的社会功能以功利为核心，以审美为外壳。基于这个认识，我们就能够理解白马民歌的价值取向了。

如前述，由于自然生态的严酷和生产力的落后、文化依靠口头传承等因

素的合力，使白马人面临着极大的生存压力。核心家庭既然不足以作为独立经济单位而生存，白马人就不得不选择一定程度的协作生产方式，以求借助群体之力而谋得个体的生存。这一现实存在在观念中的反映，就是高度重视族群及宗族内部的一致，强调群体价值，重视生存知识的口头传承传统与人际关系的和谐，排斥一切与此悖逆的观念。这些观念的具体行为体现为：除采用物质行为（如婚丧赠物、猎物均分、“喝转转酒”等）来加固以家族为基础单位的团结，以单纯语言行为（如讲故事、日常交谈等）进行知识传承，还以各种民俗礼仪行为来达到同样目的；而唱歌及歌舞，即成为这一系列礼仪行为中最重要的结构要件。为具象说明这一点，且以白马民歌中最大歌类——“酒歌”（ts'euɓi t' okɛ）稍作剖析，以管窥其音乐行为的价值取向。

如前述，人际关系的和谐与对生存知识的掌握，对于白马社区中每一个体都是生死攸关的大事。但由于自然生态的恶劣和生产力的落后，白马人的绝大部分精力和时间必须花在谋食求生的与自然斗争中。每年的农历2月至10月，是白马社区的农事生产时期，紧张的劳动使其无力过多顾及人际关系的调适和生存知识的传承，因此这段时期可称之为“人际关系和生存知识的物化时期”。农历10月至次年2月，因白马社区地处高山深谷，气温常在0℃以下，无法进行农事生产，除打猎、纺织等少数生产活动外，基本闭居家中终日烤火闲谈、喝酒和唱歌；大多数节日娱乐及婚嫁等民俗活动，皆集中于这段时期。由于时间的充裕，白马社区人际精神上的沟通认同、合作关系的建设和生存知识的传承，便主要在此期间进行。拥炉聚饮、歌声唱和与一定的礼仪程序相结合，使血缘家族为中心的人际关系得以协调和强化，民族世代积累的生存知识（包括社会行为规范知识）得以传承。因此，这一时期可称之为“人际关系建设与生存知识传承时期”。

白马人在“拥火塘聚饮”场合所唱的歌称为“酒歌”。此类歌曲按功能可分三个子类：敬酒歌与（狭义的）酒歌、盘歌、答谢歌。各子类的功能体现虽总的说来是“功利”的，但各子类的功能负担还有所侧重。

第一个子类（敬酒歌与狭义的酒歌）的主要功能，是调适与巩固人际关系。就行为方式来看，以互相称赞、强调家族血亲团结为主题的歌词；为取悦

对方而力求优美的歌唱发声；伴随歌唱的程式化敬酒动作等，无一不在向他人传达要求被接纳的信息，而这类信息照例是不能被拒绝的。从白马社区在酒歌演唱场合的一条传统禁忌，可以帮助勾勒出这一部分酒歌的功能轮廓："唱酒歌是为了解决矛盾、加强团结。平时矛盾很深的人，在对答式的歌唱中可以唱得流泪，从而消除宿怨，重归于好。唱酒歌时只能赞扬对方，说吉利话，不能说'孬话'和撒酒疯。否则会被大家驱逐出屋，并在他提酒向当事者赔罪之前，被全寨人孤立。"①

这一禁忌对于一个川西盆地的汉族农民来说，也许只会带来某些生活上的不便和精神压力，但对于生活在地广人稀、生产方式落后的深山幽谷，离开群体帮助则难以靠个体力量生存的白马人来说，这一将个体与整个村寨从精神到物质完全隔离的习惯法规，无异于一条死亡魔咒。因此，触犯禁忌者最多不出半年，就会提着酒四下托本寨老人或头人说情，以图经公议认可后"重返社会"。

第二个子类（盘歌）的主要功能是进行生存知识传授。如前述，白马族群没有自己的文字，传统上亦无集约化的学校式教育，大多数知识只能从口传中获取。由此，"盘歌"便成为白马社区中各种知识得以传承的主要媒介之一。②

盘歌的歌词内容极广泛，从生活用具、生产工具、劳动对象、各种信仰和禁忌乃至万物的起源与发展过程、相互关系等，几乎无所不包。歌者通过斗智性的盘唱，将世代积累的各种生存必需知识，以富于韵律感的形式传授给听众；歌者与听者通过盘歌来认识世界与自身，借助赌赛输赢的精神刺激手段训练自己的记忆和思维能力，进而获得或增强自身的生存能力。

---

① 南坪县（今九寨沟县）原人大副主任杨正荣（白马藏族）语。摘自笔者白马藏区田野工作笔记，1990年10月。

② 需要说明的是，自20世纪中叶以来，由于白马社区的学校教育和现代交通与通讯的发展普及，导致知识获得和传承的渠道发生本质性改变，使得白马民歌中的"盘歌"类歌曲消亡得很快。笔者在1990年到白马社区调查时，即已发现当地的大多数盘歌歌词已被遗忘；在采录到的盘歌中，歌词几乎都不完整，尚存歌词的顺序也常常显得错乱。

盘歌的演唱者（亦即知识的传授者）多是男性老人，因为他们记忆的歌词最多，也由于白马社区“男尊女卑”的传统观念使然。这些耄耋龙钟的歌手，在火塘边要享受列上宾、坐熊皮、先受敬酒等殊荣，这与白马社区传统的敬老习俗相适应。敬老对于白马人来说，并不仅仅是一种抽象的“美德”，而更应为视为一种特殊的族群生存手段。因为在口传文化的族群中，个体的知识获得与积累往往是一个漫长过程，“智慧”的量值取决于由时间（年龄）所象征的认知实践经验的多少。因而作为“知识载体”的个体的社会价值，往往是用年龄（而不是现代社会的以“学历”）来衡量，并随年龄的增长而增值。一个生存压力极大而文化又依赖口传的族群，其生存机会的获得在很大程度上要依赖于知识的载体——这个载体主要由男性老人构成。因此，抬高老人的社会地位以确保其健康长寿，提供各种优渥机会使其乐于传授和获得传授的场所，是族群有效地获取生存知识的必要手段。反过来，这一行为在漫长时光中的反复实施，便形成了“老人至上”的观念；这一观念渗透到社会行为的各个角落，在白马藏人漫长的历史进程中逐渐积淀为一种“集体下意识”，并最终被赋予公理式的道德外壳。

在盘歌演唱中也有一条禁忌：年轻人不能与老人对歌——这也是“敬老”观念的反映。因为“年老”意味着“智慧”，而“年轻”则是“无知”的代名词。剥夺“无知”的挑战权，是维护“智慧”至高无上价值地位、保证本文化连续性的最有效措施。故而，盘歌的文化功能属性，通过歌手的年龄属性也得以部分体现。

通过特定的歌唱（也是分类）概念，也能从一个角度触摸到白马人对不同歌类的价值取向。敬酒歌等是“唱”的，“演唱敬酒歌”只能说成“t' okɛ ɓi”（唱歌）；而盘歌则是“说”的，“演唱盘歌”只能说成“t' okɛ tse”（说歌）。因为敬酒歌等歌类的演唱目的，是用优美动人的歌声创造一种良好的情感氛围，以改善强化人际关系，因此这类歌曲的演唱者多为中、青年，听众对他们的歌唱的价值判断更偏重于嗓音的音色、发声技巧及对音乐风格的把握能力，至于歌词是否合符传统格式及吐词是否清晰倒还在其次。而盘歌这一歌类的演唱则恰恰相反，听众期待的是从中获得生存知识的教益，而

不是“审美”的愉悦；因此他们把目光转向那些嗓音并不那么优美洪亮，但装满一肚子传统歌词的老歌手。听众对歌词的价值判断标准，聚焦于歌词的严守传统及吐词的清晰，而对歌声的嗓音是否黯哑倒不大在乎。从“6i”（唱）与“tse”（说）这两个概念的不同应用，我们又看到了白马人对不同歌类在“曲”与“词”这两方面信息的不同价值取向，而这两种不同取向却都指向一个共同目的——本族群的生存。

观察的结论是：白马民歌紧密地依附于白马社区的传统民俗文化；白马人对民歌价值的选择与判断更趋向于其“争取生存机会”的功利性，而这一功利性取向是通过民歌的文化认同和知识传承这两种子功能得以实现。

三、白马民歌形态与其文化背景的对应生成关系

音乐形态的生成原因，一直是音乐学家感兴趣的课题。迄今为止，对这一课题的解答可分为“文化的”与“非文化的”两类。前者多关注于语言及人体在劳动和舞蹈等运动中的节律等因素，对音乐形态生成的制约作用；后者则关注于宇宙数理结构、人的生理、心理过程等因素，与音乐的同构对应关系。从答案的可信度看，“非文化的”解释多耽于类比联想，通常缺乏生成环链的描述与论证。故本节立足于“文化的”解释。

（一）节奏和节拍的生成

一般认为，音乐的节奏与节拍特征，导源自语言和文化行为中的人体运动节律。[①]现仍循此思路解释白马民歌的音乐节奏（拍）的生成原因。

白马民歌的特征性节奏是“短长型”。短长节奏的时值比例，依节拍的不同在1:2至1:5之间。与一个短长节奏单位相对应的，是一个自成词逗的双音节（单纯或复合）词或词组。

白马民歌歌词多为七音节整齐句式，押满韵，每两个音节构成一个节奏

---

① 见柯达伊：《论匈牙利民歌音乐》；J.H.K.恩凯蒂亚：《论非洲音乐》；杜亚雄：《中国少数民族音乐（一）》等论著中有关论述。

单位（词逗），呈现为“2-2-2-1”的词格。每一个“词逗”中，前音节通常读为轻声，音短声促，不管原词调值为何，一律变为低降（31）或低升（13）调；后音节例为重读，音高声长，无论原词调值为何，多读为高降（53）或高升（35）调。由此，构成白马歌词独特的类似“轻重律”现象，和声调（音韵）的“抑扬格”模式，

白马民歌的特性节拍是奇数复拍子（六拍子最多）。此类拍子的歌曲占白马民歌总数1/3左右，并集中分布于舞歌之中，山歌中则以二拍子为主。

凡此种种，构成本问题探讨的前提条件。

1. 节奏与语言的对应生成关系

“一般来说，词语音节的相对时值反映在歌曲的节奏中。”[①]语音特征与音乐节奏特征一般具有密切的对应生成关系。

白马语属汉藏语系。与印欧语系不同，汉藏语系的绝大多数语言以声调为语词辨义手段，重音由于没有辨义功能且位置不定，因而不被纳入本质属性；亦因此，在对该语系语言的研究中，也较少讨论重音问题。但就本段将要讨论的问题而言，重音恰恰又是一个起决定作用的因素。由于笔者语言学知识的浅陋，这里只能从现象出发，就事论事地展开讨论。

在白马语言中，双音节词或词组常出现前音节弱化、前后音节调值对立（前低后高）现象，在韵文中此现象尤为明显。这种现象在汉藏语系语言中，尚可不同程度地发现于藏缅语族缅语支的载佤语、珞巴语（语支未定）、景颇语支诸语种等，羌语北部方言也有用轻重音区别词义的现象。[②]无独有偶，在苗瑶语族诸语言中也存在类似现象，一些音乐学者已注意到，在苗、瑶等民族中，其民歌音乐的短长型节奏与韵文歌词“重读偶数音节”之间的对应关系。[③]

---

① J.H.K恩凯蒂亚：《非洲音乐》，人民音乐出版社，1982，第171页。

② 参见《中国大百科全书·民族卷》有关辞条；戴庆厦：《佤语声调研究》，载《中央民族学院学报》，1989年第1期等。

③ 参见蒲亨强：《苗族民歌特质研究》；何芸等：《瑶族民歌》，文化艺术出版社，1987，第58页。

白马语音中双音节词（组）的首音节弱化现象，构成双音节词（组）前音节短于后音节的节奏特征。我们知道，歌曲是语言与音乐的同构体，构成音乐的各种要素都或多或少地体现出语音的特点。在汉藏语系民族的民歌中，音乐的语音特征尤其明显。因为，出于经济形态、文化传承方式及汉藏语系语言语音自身特点等多种因素的制约，操这些语言的民族在其民歌的价值取向上，更偏重于语言（即歌词）部分。汉族传统的歌唱评价标准中，通常把“字正腔圆”作为最为重要的一条标准，即认为“字正”（吐字咬字的清晰准确）的重要性，往往重于“腔圆”（歌唱风格与技术的圆熟）；同样，白马人评价一个好歌手[①]的首要标准，是“词记得多而且唱得清楚”，都是这一价值取向的反映。为了实现这一价值取向就，必须使音乐形态服从（语言的）语音形态，而不是相反。因此，白马语音“前短后长”的节奏特征，在音乐中亦原样或夸张地显现。这一节奏型与（通常为）七个音节的歌词句式相对应，就构成“短长–短长–短长–短（或长）”的典型乐句节奏特征。

2. 节拍与人体运动的对应生成关系

白马民歌之旋律的基本节拍形式，有“散板”与“有板”二类。这些节拍的生成固然有语言（语音）节奏因素的参与，但起决定作用的还是人体运动节律因素；尤其是在“有板”类民歌中，该因素体现得最为充分。

在“圆圆舞”（踏歌）中，大量存在由两个三拍子构成的六拍子的歌曲，而在（除宗教歌外的）其他歌类中，采用这一节拍类型的歌曲只占10%~20%。从样本的调型分析中笔者发现，白马民歌中几乎没有只限用于某一歌类的专用曲调，属于某一调型、甚至采用同一曲名的曲调（如《秋收歌》、《哦斯罗》等），通常可见于白马民歌的各个子类中；但在不同子类中，同一曲调的节拍往往会发生变化。

从白马民歌歌词的语音节奏分析中，找不出这一节拍差异形成的必然依据，因而依据只能从歌唱者在特定场合中，其身体的特定运动节律中去

① 在白马人传统观念中，盘歌（nu）是最有价值的歌类，因而“好歌手”是指“擅唱盘歌的人”。

探寻。

“圆圆舞歌”的演唱所伴随的集体舞蹈，其舞步的律动以两个三拍子为一周期。歌曲在这一场合，有着利用其等时距划分的乐音形成的周期性节律，来统一众多舞者步伐的功能，故其节拍一定要符合舞步节律的运动周期，而不能与之错位。显而易见，舞步的律动周期，正是“圆圆舞歌”特有的六拍子节拍的建构依据。

在坐着演唱的“酒歌”、“宗教歌”等歌类中，节拍的生成应与身体运动无关，而与呼吸节律和长度有关，因此这类歌曲大多趋向于“散板”。其中采用六拍子的歌曲，很可能袭用于圆圆舞歌，因为这些歌曲的歌词内容常与舞蹈有关，而且酒歌与宗教歌的形成与舞蹈有极密切的历史关系。因此，我们可以把所有采用六拍子的白马民歌称为“舞蹈歌曲”。

白马民歌中另一具有普遍性的节拍形态是二拍子。此类拍子在“山歌”类中最多见。

白马“山歌”通常在上山打猎、砍柴的行路途中演唱，歌唱的典型伴随行为是“走路”。步行的律动特征是两个相对等距时值的反复交替，二者无强弱之分。因此，山歌的演唱为了不干扰步行节律，就必须使音乐的律动与步行节律一致，因而只能选择接近均分律动的二拍子的节拍形式。但由于山间行路多为单人或少数人，步伐也勿需统一，山歌音乐的律动相应也就不至完全均分而具有一定自由度；又由于山路行走的速度较慢，故山歌的节拍速度多在与之对应的50拍~70拍／分之间。上述对应生成关系，使山歌节拍及拍速既区别于舞歌（六拍子舞歌的拍速多在120拍／分以上），又区别于律动较快且更近于均分的“进行曲”之类。根据上述分析，我们可以把采用二拍子且律动相对均分的大部分白马民歌，称为“行路歌曲”。

综上所述，白马民歌中节奏与节拍的生成，对应于不同的背景因素。也正因为如此对应，白马民歌才能实现其功利功能，反作用于其文化背景，从而表现出作为文化行为方式之一而存在的合理性与必要性。

（二）音腔与乐逗的生成

目前的旋律生成理论，一般把语言的声调因素看作首选动因。在汉藏语

系诸民族的民歌生成关系研究中，一般认为语言声调对旋律形态的生成有极大影响。但对乐句、乐段等较大结构的旋律音程走向与语言声调对应生成的解释，尚未获得令人信服的研究成果。因此，K.恩凯蒂亚认为，语调与旋律走向只是部分相符；语调只决定旋律走向的细部，而不决定旋律走向的基本构思。[①]基于相似认识，本节只对白马民歌旋律与语言语音的对应生成关系，作微观结构的探讨。

属于中国音乐体系的白马民歌，其旋律的具有独立性的微观结构是“音腔”与“乐逗”。[②]正是在这个层次上，可以较清晰地看出白马语言声调对旋律走向的直接生成影响。

1. 音腔与音节声调的对应生成关系

白马民歌歌词是七音节整齐句式的韵文体，每句分成“2-2-2-1”结构的四个词逗。由于存在声调简化现象，歌词音节的声调一般只表现出高、低调值的双双对应；因于重读音节对弱化音节在响度上的掩蔽现象，字调与音腔形态的对应在双音节词（组）的前一音节（即弱化音节）并不明显，而多见于后音节（重读音节），在句末单音节上表现尤为明显。

在词句中，由于重读音节的调值分为高升（35）与高降（53）两种，反映在音腔的音高走向上，就表现为从“体”至“尾”[③]的上行与下行两种形态：从具体的曲例分析中可以看出，音腔的音高走向与字调基本一致，后者显然是前者的生成原型。

在词句尾，由于末音节几乎无一例外都是低降调，因而其对应的乐音多体现为“头→体”或“体→尾”的下坠型音腔，下坠的音高线条常为渐变的曲线（即所谓“下滑音”），下坠幅度通常为大、小三度或纯四度。这一音腔形态的生成，亦显然是歌词字调（低降调）的夸张放大。

---

① J.H.K恩凯蒂亚：《非洲音乐》，人民音乐出版社，1982，第171页。

② 此概念的界定参见：沈洽：《音腔论》，载《民族音乐学论文选》，上海音乐出版社，1988。

③ 同②

2. 乐逗旋线与词（组）声调的对应生成关系

白马民歌歌词多用双音节词（组）构成一个词逗，前后音节声调的调值多呈现“低—高”的对立。这一对立关系反映在与词（组）对应的乐逗旋律走向上，就形成抑扬格的上行旋律线型。从具体的曲例分析中可以看出，乐逗的旋律线型与乐逗声调对应一致。后者显然是前者的生成原型。

在词句的第六、七音节之间，调值关系是“由高到低”，与之对应的旋律线型也就相应构成扬抑格的下行旋律线型。

但是，乐逗与词逗在音高走向上并不是完全吻合的。其中原因，是由于作为一个独立的声音符号系统的音乐，还有着自己特殊的“语法”规则。但在一个乐句的头、尾部分，旋律线与歌词声调的音高走向几乎全都趋于一致，音乐与语言在歌曲的这些重要结构位置总是力求对应，二者的对应生成关系通常在听觉感知度最强烈的地方展现出来，正好表明了音乐与语言这两个以声音为材料的符号系统之间的辩证关系：既依赖又排斥，既统一又矛盾。亦正因为如此，它们才能以传播功能上的长短互补，使民歌这一“音乐+语言”的复合符号系统，能够在单位时间内创造更高的传播效益。我想，这或许就是白马民歌在承袭口传文化传统的白马社区，备受青睐而长盛不衰的重要原因之一。

（三）多声部织体的生成

多声部织体是一个世界性的音乐事象，仅在我国便已发现有23个民族拥有多声部民歌，[①]这一形态的生成因素中，既有泛文化的，表现出普遍性；也有某文化独具的，表现出特殊性。对特定对象的解释，应在兼顾普遍性的同时，更注意其特殊性。

1. 白马多声部民歌生成的经济与社会原因

除了极少数例外（如蒙古族由单人演唱的“潮尔”或“呼麦”），多声部民歌的出现一定是以群体歌唱为前提条件的。这一泛文化的生成条件，也是白马社区多声部民歌赖以滋生的首要前提。

---

① 樊祖荫：《我国多声部民歌的分布》，《音乐研究》，1990年第1期。

如前所述，白马经济形态是以定居农耕为主、牧猎采集为辅的典型的山村经济类型。落后的生产力与恶劣的自然条件的合力，驱使白马人不得不采取相对集约化的劳动组织形态。与这一经济生产形态相适应的白马社会形态和观念体系，都受“群体至上”这一基本价值观的支配，其民俗活动也大多以群体方式进行。白马社区中的每一个体为了生存，都下意识地把建立调适人际关系和从群体活动中接受知识传承，作为其社会行为的主要动机。这一动机的实现，就必然要通过“参与群体”这一过程。

凡此种种，表明白马文化的重要行为特征之一在于“共同参与”。这一特征在音乐活动中则表现为没有创作和表演的分工，没有欣赏者和表演者的对立，创作与传承、欣赏和表演、审美与功利等等对立范畴，都统一于置身音乐活动中的每一个社区成员的行为之中。因此，大部分白马民歌都采用群体歌唱形式，这就为多声部民歌的生成奠定了必要的前提条件。

2. 白马民歌多声部织体的生成机制

“生成机制”可理解为“生成的直接原因与过程”。白马民歌多声织体的生成，其直接原因有二：其一是歌唱的即兴性，其二是歌唱者嗓音条件和听辨音能力（或习惯）的差异；其过程特征则表现为“自发性”。

“即兴性”是民歌演唱的一般特征。分节歌词反复咏唱中语音变化对旋律音高走向的制约，和歌者追求美感的炫技心理等因素，都是造成即兴性的原因。在群体歌唱中，每一个体对同一曲调之不同的即兴处理，就必然形成支声式的多声织体。

不同歌者间存在嗓音条件和听辨音能力（或习惯）的差异，这在民歌的群体演唱中属必然现象。由于性别、年龄、体质等生理原因造成的个体生理条件的差异，以及个体的音高听觉能力（或习惯心里）的差异等原因，使每一个体的歌唱能力或歌唱习惯不尽一致，由此也可能导致同一曲调在群体歌唱中的声部分蘖。

“自发性”是相对于“自觉性”而言。据笔者在田野工作中的观察，白马民歌的歌者在多数情况下并非有意要唱得“与众不同”；相反，即使他们（在外文化的参与者听来）唱得确实不同，在他们自己的听觉感受和判断中也并

无差别。

因此，在这一生成机制下生成的白马多声部民歌，与囿于同一机制的其他民族多声部民歌一样，就只能构成声部走向大体一致的支声式多声织体。

3. 白马多声部民歌的音乐思维模式

不同的音乐织体形态，总是以基于特定文化传统的音乐思维模式为依据的。白马人和其他采用声调语言的民族一样，其音乐思维模式始终受到歌词语言声调的极大制约。白马民歌的旋律走向不是随意的，而是必须与语言声调走向基本一致，以歌词传达的清晰与否为民歌价值的主要取向。因此，白马民歌从本质上看，不是“美声”，而是“美言”。在“美言”这一价值标准的支配下，民歌的音乐思维模式就只能是“单声—横向”的。这一音乐思维模式并不十分强调绝对音高，因为它所依据的语言声调就是这样，“不论其音高如何不同，相同的声调就表示相同的意义。反之，尽管音高一致，声调不同便代表不同的意思。”[①]它所注重的是旋律音高走向，正如非洲妇女对她们所唱二声部葬礼歌的看法：“凡是升降相同的曲调，不管有多少声部，就都是一样的。”“而唯有不平行、升降相反的声部，她们才认为是不同的曲调。”[②]白马人对自己民歌中的多声部织体亦作同样看待。他们没有多声部民歌的类概念和唱法概念，甚至当他们事实上在用两个（音高不同而旋律走向相同或相似的）声部演唱时，也否认其所唱旋律在音高上有任何“不一样”，这与我国南方一些拥有清晰的多声部音乐类概念和演唱法概念的民族（如壮、侗、布依族等）比较，无疑是一个与音乐观和音乐思维模式有关的值得注意的观念现象。

因此，白马民歌的多声部织体只是“单声-横向”模式的一种特殊表现形式，而不是如侗族“大歌”之类自觉而稳定的多声部织体形态。在多声部的白马民歌中，由于走向相同的多条旋律线只是对同一语调在不同音高上的同

---

① 《对“欧洲中心论”局限的一种反思——记德国音乐学家布朗德尔教授的讲学》，载《中国音乐》，1990年第4期。

② 同①

时模拟，因此这些交叠的旋律并不妨碍歌词的传达，甚至由于自发的多音结合形成一种新颖的音色，而赋予语言的传达以美感。因而这一多声织体并不被视为一种需要革除的“弊病”，得以流传至今。

4. 基于上述解释的几点引申

（1）在民歌的织体演变问题上，“由单声到多声”的单线进化论思路是站不住脚的。事实可能恰恰相反，作为人类最古老经济形态之一的原始农耕经济，其劳动和社会活动方式都以群体性为特征，其社区构成因定居而相对稳定，在此基础上产生的群体歌唱的民歌就很可能是多声部而非单声部的。因为，要使一个“并不强调绝对音高”而且成员各方面素质参差不齐的群体，在共同歌唱中严格地遵循一个声部，无疑是一件极困难的事——正如要使居无定所、常年离散的游牧民族在通常采用的个体歌唱中，发展出多人合作演唱的多声部民歌是同等困难一样。

比较合理的推测是：支声式多声部民歌的产生，只是定居农耕经济的社区中存在的或曾经存在的群体歌唱行为的必然结果，而不是音乐审美意识“单线进化”的结果。

（2）采用声调语言的民族，其“支声式”多声部民歌可能向两个方向演变：

A：在长期自发实践的基础上建立起“和音”的美感观念；然后用此观念对音乐织体形式进行有意识的选择和规范，从而形成自觉而稳定的多声部民歌。属于此类的中国民歌，有侗、布依等民族的“大歌”，畲、瑶等民族的“双音”、“双声”、壮族和毛南族的“欢”、“比”等。这类多声部民歌以拥有明确的类概念、声部概念和相应的演唱法术语为特征，织体形态也趋于定型模式化。

B：为了使歌词的传达更清晰，对旋律的绝对音高进行有意识的选择和规范，从而强化了“单音”的美感观念，并在此观念支配下形成严格意义上的单声部民歌。属于此类的有汉族、白马等族群拥有的大部分民歌。在历史上，这些族群一般没有明确的多声部概念及相应术语，即便他们仍保留了少数多声部民歌，也只能视为无意识的创造物。

（四）原生分类概念体系的生成

白马民歌有两个原生分类体系，即“功能分类体系”和“说–唱分类体系”。这两个体系都是基于对民歌的社会功能的合目的选择而产生的，只不过前者的选择指向是民歌整体的功能性，后者的选择指向是民歌结构因素（词与曲）的功能性。

民歌是一种文化行为，紧密地依附于文化体系中“民俗”这一层面。在民俗文化内部的各部类和各层次上，几乎都有民歌的参与。民歌在民俗的各个部类和层面中担负着不尽相同的作用，成为民俗文化不可分割的组成部分，尤其在“被解释为关键的社会价值的象征表达和重新肯定”[①]的民俗礼仪行为中，民歌往往起着不可替代的核心作用。

民歌强化了民俗的文化功能，民俗又为民歌提供了表演场所，因而白马人通过直观的观察，很自然地把民歌的表演场合作为分类标准。在他们看来，民歌的“用途”才是最要紧的，至于民歌的形态如何倒还在其次。用途越大的民歌（如“酒歌”）越被重视，表演机会越多，与此相适应的对之的观察与分类就越详细完整。反之，用途越小的民歌（如“情歌”）就越被忽视，表演机会也就越少，相应的观察与分类就越粗疏。这一情况，使得原生分类体系常常是不严密和（以分类学观点来看）不完整的，而恰是这种不严密、不完整的性质，从一个角度暴露出白马人对自己民歌的价值取向。

民歌的原生分类概念体系是一个动态结构，这个结构会随着民俗的变迁而调整。譬如在白马民歌原生分类体系中，屈居“杂歌”行列而不为人瞩目的白马“情歌”，也可能曾作为一个大歌类存在而有过昌盛的历史。今天尚存的白马“叙事歌”、“圆圆舞歌”和民间传说中，尚可觅到白马情歌繁荣一时的痕迹。但随着生产力和生产关系的演变，性观念和婚姻制度也随之变化——性崇拜为性压抑所取代；伙婚与对偶婚为专偶婚制所代替。男女之间性交往的机会受到严格限制，择偶标准由注重个体的生存能力（指配偶的生存技能，包括智力与体力）转为注重家族的生存能力（具体体现为配偶家族

---

① 参见顾建光：《文化与行为》，四川人民出版社，1988，第145页。

的财富数量）。在这一个体失去自由择偶权利的文化背景下，情歌便失去了赖以生存的大部分文化土壤。情歌演唱由一种正当行为变成禁忌，社会的压力从不会唱情歌者转移到情歌的演唱者肩上；情歌中对情感的抒发也趋于隐晦，提心吊胆的情人们尽可能借助不触犯禁忌的叙事歌或某些山歌的传统歌词来含蓄地传达心意，从而使情歌失去了鲜明的自抒性与即兴性特征。由此我们看到，婚姻民俗的变迁最终导致白马民歌中的情歌丧失了原有文化功能，往昔的金碧片片剥落殆尽，很可能存在过的情歌类概念也因之淹没于时间的尘埃之中。

综上所述，由于白马社区对其民歌的价值判断，以其在民俗生活中体现出的功利性功能为主要取向，便产生了与之相适应的民歌原生分类概念体系。这一事实说明，民歌的原生分类不是随意的，其背后隐藏着起支配作用的文化价值观，以及为这一价值观所支配而又同时支配着民歌的生存命运的民俗文化事象。因此，民歌的原生分类概念体系不应被忽视，不应为其研究者主观植入的任何“科学”的分类概念体系所替代；因为对于民歌原生分类概念体系的研究，可以为理解某一特定文化开拓一条独特的认识途径。

（原载《音乐研究》，1992年第3期）

中西音乐比较研究的若干思考

蒲亨建

缘　　起

比较是研究的一种手段方法，其目的是为了深入认识或揭示对象的本质特点，故凡比较研究，先设定好对象和目的是至关重要的。对象不清不妥，比较参数随之不明不妥，比较参数不明不妥，比较目的就会模糊盲目以至适得其反。以此观察中西音乐比较研究，很大程度上就存在比较对象、参数不明不妥的问题，以至持续多年仍未达到理想目标——深入认识和揭示中西音乐的本质特点。笔者以为，时至今日，中西比较研究在对象、参数和目的等基本问题上仍有重新清理的必要，从中引发的思考对于深入认识中国音乐的本质特点是颇有积极意义的。

一、已有之观念

纵观我国的中西音乐比较研究，存在两种具代表性的且相悖的观念，其一，文化进化观，各国各民族音乐文化亦不例外地遵循由低到高的进化发展

作者简介：蒲亨建（1956—），男。

规律，故其音乐必有高低之别，不处于同一水平。落实到中西音乐比较，西乐以繁复丰满的复音思维、富于逻辑性和功能性的调式和声体系、庞大规范而有机严密的曲式结构、丰富多样的发展手法、精确的音高音律等形态学特点，较之中国音乐单旋律的线性思维、即兴的音调发展、小型曲体及其自由聚合形态，旋律发展的轻微渐变原则、模糊弹性的音高音律等，显然处于更高发展水平。由此得出"中国音乐落后"的结论。这一观点近年虽为许多民族音乐学家斥为"欧洲中心论"而加以抨击，其实在国人的音乐观念和实践中并未被动摇多少。即使反对它的学者们，也常津津乐道中国音乐是亚洲文化圈的高文明，实即在另一层次已默认了进化论观念。如果考察百多年来我国专业音乐教育及音乐表演艺术领域中西方音乐占压倒优势的事实，遂不难看出进化论观念所占市场的广阔。故进化音乐观应有其存在的理由。一味抨击或回避都是无济于事的。其二，文化相对观，各国各民族音乐因其特定价值观和审美观而选择了不同文化样式，正如旗袍与西装，中餐与西餐，各有其不同的形式美感，故不存在可比性，自然也无高低之别。音乐文化亦然，气势磅礴的贝多芬《命运》固然夺人心魄，风靡全球；九转迴肠的《二泉映月》同样令人心旌摇动，使小泽征尔为之落泪……故各国音乐形态很难比较其高低优劣，甚至是不可比的。

可以看出，两种观念都有一个共同点：都在各自**形式美的特点**上做文章，比较的重心都集中在**形态学的或纯艺术表现的领域**。两种观念都各有其道理，但各偏执共性或个性的一端，而忽略了一个要点：即音乐内涵的整体性——其除形态要素外，还有文化氛围、运用功能及审美个性等基本参数。观念的相左，导致比较参数的错失，论者难免各说各话，不能正常对话，比较目的也随之丢失。

二、实际比较对象

这里，我们又可看出另一个问题，即无论从历时性或共时性方面看，所谓中西音乐比较的实际对象并非同类物，中乐实指古代创造至今流传的民

间音乐，西乐则为古典浪漫时期欧洲的专业音乐。这种比较对象的不对等选择本身就反映出一些有连带关系的耐人寻味的特点。其一，中西音乐交流传播的特点。近代以来，东渐之且为国人所认同之西乐仅是专业音乐部分，而西方之民间音乐则付阙如，国人既所知甚少，在选择比较对象时就只好瞄准并不相对等的专业音乐，实属不得已的权宜之计。此为客观条件所致的“知”的特点。由此又反映出，第二，中西音乐实践现象的特点。中西音乐比较对象的不对等选择，实赖这两个品种在各自文化圈的音乐实践中最具代表性而已。换言之，在西方，专业音乐比民间音乐更具代表性和艺术水准，而中国则反之，民间音乐比专业音乐更具代表性和艺术水平。中国音乐历来以民间音乐为主流，“专业音乐”发展孱弱，难成一体，即或有之，其艺术水平亦难与民间音乐匹敌。一些略具专业味的品种如“琴乐”，其所谓“声可无定高”、“拍可无定值”的基本表现特点在很多民间乐器如古筝、二胡等中也有类似表现，可为民间音乐基质所涵盖，很难将其与民间音乐划断而独立视为专业音乐看待。宫廷及宗教音乐，大致也是类似情况。真正意义上的中国专业音乐，实肇始于近代的西乐东渐，其全盘西化的实质，注定其发展水平上既难与西方专业音乐相媲美，又付出了丢失中国音乐传统特色的沉重代价。故国人自然不好意思拿这种专业音乐来作比较对象。因此，从强势文化视角着眼，以中国民间音乐与西方专业音乐作比较，就成了唯一的选择。此为音乐实践所使然的“行”的特点。由此引起，第三，中西音乐学术研究的特点，按文化输出输入的一般规律，各自总是选择最优势的内容，西方仅输出专业音乐的事实，既意味着其是西方最优势的音乐形式，同时也表明其是学术研究成果最丰最成体系的形式。而中国学者选择民间音乐去比较，大约也出于同样理由。事实上，中国音乐学术研究成果最丰最成体系的形式仍非民间音乐莫属。故中西比较实际对象的选择，又反映了中西音乐学术研究的状态。此为客观条件作用于主观的“识”的特点。

这样一来，中西音乐比较的基本问题和答案就浮出了水面：**专业音乐与民间音乐**之间，是否具有可比性（其基本特征何在）？如有，我们又该怎样进行比较？对第一个问题，我们的答复是肯定的，尽管两者并非同类物，

但都是音乐就应有可比性。于此我们不赞成文化相对论，这种不可比的观念实导致了不可知论，其对于研究世界各国音乐事实上存在的共性标准毫无助益。问题在于该如何进行比较，才能达到正确目标。于此我们又不赞成进化论，这种单一标准的比较，因未从整体上关照对象的本质内涵，遂导致个性的丢失与比较的不公平。因此，合理的比较，既要同中求异，见出事物的特殊性，又要异中求同，见出事物的普遍性。庶可比较完整地把握事物的本质和内涵。由此可见，中西音乐比较研究的全部问题，在于合理完整地设定比较之参数，以此方能达到对各自音乐的本质属性作出整体的准确的观照。

三、比较参数与对象本质

单一的形态比较，在同参数对比上是合理的，但就认识对象本质的目标而言却有不合理性。其强调音乐的审美功能，而忽略了音乐本质的“多重性”特点。而“多重性”中的价值分配，在不同音乐文化中却不是均衡划一，正如同是帽子，有些帽子重在保暖，某些帽子却重在装饰。专业音乐在本质上更多追求艺术形式美；而民间音乐却更多作为实用性的生活文化的符号，若仅限于审美一隅比较，则不但是以短比长，且偏离了民间音乐的本义。

诚然，民间与专业音乐在形态上的确各有特色，但这却不能成为不可比的理由。强调不可比，已透露出退避三舍的弱势文化心态。事实表明，在音乐生活中，音乐审美形态的高低确乎存在。不然，我们很难解答这样的现实：为什么西方音乐自本世纪初在国人全无相应文化储备和思想准备的情况下不邀而至，却很快就赢得了国人普遍的欣然容纳（这方面的事实已无须列举）？为什么欧洲古典音乐杰作能风靡全世界而不因其民族审美趣味而限于其发源地？为什么我国近现代很多作曲家能自如运用西方作曲技法写出极富“西方韵味”的音乐作品？这些现象表明音乐艺术蕴含着某种超越国界的纯艺术标准，而这些共性的审美形式和标准应该有高低之别。

类似证明可从我国民间音乐的输出中看到。文化相对论者经常举出这

些现象来支持自己的论点：金发碧眼的洋人往往对我国民间音乐表现出惊奇赞叹的感情，这确是不移的事实，然而它能说明什么？能说洋人真以为中乐优于或高于西乐吗？恐怕不能。这种心态更多含有新奇和猎奇成分。否则就很难解释，同样在百来年光景中，西方社会却并未像国人接受西乐那样将中国音乐普遍地融入其音乐教育和社会音乐的主流中，中西音乐的交叉授粉和输出输入比例并不完全对等。这个现象固然还有大文化的作用，但音乐审美共性原则的存在恐怕是不可否认的。那么，中国音乐就真是低于西方音乐，只能屈居于亚洲高文明之位吗？问题究竟出在哪里呢？

我们认为，问题可能出在比较参数设定上。我们一直未注意到，对象的本质与价值并不能用某个单一参数来衡量，否则就会失真。例如欧洲人与亚洲人之比较，若单比身高外形，不啻以某之短比某之长，其比较结果的真实性和公平性就可想而知。

专业与民间音乐的本质区别即在于，前者更多地向人工化的纯形式审美体系倾斜，主要以远离现实的**人工音乐语言**纯艺术地反映或模拟“理念”（柏拉图语）中的现实，与现实自然保持着很大距离。排斥外在因素的辅佐和干扰，力图让听众专注于音乐的形式美及表现技巧。人工形式美作为音乐家追求与建构的重心，因脱离了更多外在因素的制约，遂能形成独立自足的知识技术系统，可抛开非形式因素而独立研究并得出答案。人们完全能在不知背景的情况下，从音响形式本身获得共同的审美愉悦。故西方音乐的形态研究尤其是应用理论研究特别发达，其成果汗牛充栋，仅一个作曲家的作品形态特征及其规律，就够一个人甚至几代人啃一辈子了。而民间音乐则很难达到如此境界。民间音乐更多是一种生活化自然化的整体审美体系，其音乐形式与某些所谓“外在的”场景氛围浑然一体，是生活文化态度的自然流露，两者水乳交融、难分难解，很难剥离开来单独考察。例如哭丧歌、薅草歌等，若脱离了特定的葬仪或劳作环境，其音乐将不复存在或不可理解。一些音乐形式则直接是方言俚音的美化如叫卖调、儿歌等；有的则纯然是自然声响的模拟（我国民族器乐模仿自然声响的功能特别发达，西洋管弦乐器望尘莫及）。因而，在民间音乐审美的本质上看，很多场景及语音等

因素本身已具有审美意义，其与音乐形式一起构成整体审美的“场效应”。脱离了这些因素，音乐形式可能失真，很难完整体验和理解。故民间音乐的审美效应由此又具有了较大弹性。例如一首川剧唱腔，在不同人耳中，多半会获得截然不同的审美感受。在局外人听来，大概会觉得其简陋低级，无美感可言。而在局内人听来，却又觉得美不可言，其原因就在于这种美不单纯体现在音乐形式，还更多体现于那些述说不尽的牵连意味诸如乡情方音甚至里巷风情等。对这些牵连意味是否理解，遂成为审美判断的重要参数。又如传统戏曲音乐与开放的广场，简洁的舞美、伴奏，观众喧闹生活化的氛围共同构成的审美场效应，由此形成其绝无仅有的民族特色。而现代样板戏则因追求音乐的交响化和表演形式的西化，已成为纯音乐形式的审美样式，其音乐审美的整体效应与传统戏曲音乐已不能同日而语。这些现象颇能够解释，为何毕业于音乐学院的专业学生，一到了民间戏曲说唱音乐表演团体，总有格格不入、无所适从的尴尬感。也更能解释，中国音乐学者往往在纯形态学研究方面总感有力难施，几近弹尽粮绝，不得不向文化领域扩展。非学者无能，民间音乐本质特点使然也。

上述可表明，西方音乐形式的自足丰满，可最大限度满足审美研究的需要。中国音乐形式的生活自然化，使其长于以简易形式而传深博之神韵，仅泥于音乐形式只能触其皮毛。故不宜作单一的审美形态研究。

这种情况正如两件陶瓷容器，可分别着重从审美与实用两个不同角度加以创造和审视比较。重工艺观赏者，主要体现审美价值；重生活运用者，虽不能不葆其形式美，但主要体现的却是实用价值。前者固然不完全脱离其生成环境的影响，但其中艺术品格与生活内涵的距离却拉远了，以至人们可以专注于其形式美，获得更多的艺术创造自由；而后者却因受到生存环境的强大制约，其形式与生活自然，其审美价值与实用价值难分难解、不可分割，从而在很大程度上限制了其形式表现功能的充分张扬、独立发挥。甚至即使在民间音乐内部，这种分野也初露端倪。如劳动号子与小调之间因运用场合与功用的差别，使其艺术形式美也呈现出相当差异。号子音乐的形式感是伴随特定劳动过程的副产品，而非刻意的形式美的追求结果。

故可认为，西方音乐与中国音乐并不完全具有同质性，前者更多以相对独立自足的音乐形式美为其本质特征。后者则更多以音乐形式与生态背景的浑然一体性为其本质特点。不同对象的本质和优势，的确存在着各自不同的价值取向。单就形式美作比较，有以短比长之虞，既难反映对象的本质，也是不公平的比较。

四、多参数整体比较的设想

现在，我们可重申与前述观念不同的基本看法：1.中西音乐在纯形态学意义上存在着高低差异，具有可比性；2.中西音乐的可比性，不能仅体现于纯形式审美上，而应关照各自的本质和**整体状态**。据此并提出多参数兼容的方法去作公平对等的整体比较，以期达到深入认识理解中西音乐本质特点的目标。

（一）形态学比较

该层面的比较，首先应揭示各自的音乐思维特色与表现特征，如线性与立体的基本取向、开放与收拢的结构特征、分离与融合的音色关系、精确与弹性的音高处理……另一方面，也应客观认识各自的长短优劣。我们不能否认西方音乐作为专业音乐在形态学意义上的某些优势，如形式的精致与丰富，因其弦外之音的减少而更多聚焦于形式本身独立自足性的扩张放大。然而，充分地认识与揭示其形态学优势之后，西方音乐价值主体的认证也就差不多只等收尾了，而民间音乐却只是刚开了个头。民间音乐形态学含量丰杂，地方化、类型化、群体化风格厚重。群体审美共性的主干特征、相对稳定性（包括音腔的微妙变化实际上也具有其广阔的覆盖面）所体现出的音乐形式的分量，音乐形式的轻描淡写与其蕴涵意味的鲜活厚重。中国音乐表现形式的简略，反使其意味的包容性扩大，联想性扩展，为人们体验（弦外之音）潜力的再开发留下了更多空间和思考余地，另一方面因其内涵量的放大和辐射联系因子的增多，也必然增加了欣赏、认识与理解的特殊难度。

正因为如此，民间音乐的许多现象很难从纯形态学角度阐释。如：依

字行腔的旋律线，如单从音乐自身发展逻辑角度考察，不免有支离破碎的感觉。若企图单纯以纯音响形式本身的特点来赢得一般听众的欣然领受，恐怕无论如何苦口婆心的诱导，也收效甚微；只有熟悉或了解该地方语言，产生亲切“乡音”的切肤之感，才有可能从中体验到其特殊的韵致，这些特点不能简单视为优点加以全盘肯定，而应作实事求是的研究。西方音乐形态学含量的集中描述，风格、形式的个性化、个人化（专曲专用），音乐形式的强化充实与生态背景的远离，都与民间音乐不可同等而论。如此等等。

（二）文化生态信息量的比较

民间音乐以简易形态而传丰博之神韵，此神韵即所含相关信息的容量极大，可包容特定的语言、民俗、应用场合、实用功能等，非西方音乐所能比拟。在这方面的比较，不能仅满足于回答音乐是这个样，还应追索其为什么这样，如何这样等更深层的问题。由此出发的研究途径和答案，在中西音乐来说是很不一样的。前者紧密粘着“母语”环境，故有“山歌不出乡，各是各的腔”的群体“乡音”基质。新疆音乐的音型与舞蹈节奏的直接对应关系；活泼开朗性格、艳丽的姿色与音乐的关系；藏族舞蹈的头、身晃动与音调的特征$\underline{6^{5}6}$ $\underline{6^{5}6}$ $\underline{6^{5}6}$ $\underline{6^{5}6}$；蒙族音调的悠扬与其辽阔的自然风光、马头琴的音调、奏法与牧马民族的生活特色。无不体现出中国音乐与文化生态的联系。而西方音乐更多超越“母语”制约，具有个性化哲理思考体验色彩，故其音乐是极个性化与极共性化的综合体现。如此等等。

（三）地方色彩的比较

中国音乐地方色彩的多层性与多样性远甚于西方音乐。

（四）语言声调影响的比较

中国音乐更多受语言语音影响，由此形成其形式上的若干自身特色。如音乐自身逻辑受到干扰，不得不采用最适应语言声调不定性变化的逻辑方式——在疲软、黏着、游动性中维持其有机联系。缺乏有机展开的动力性。但在咬字收音、清晰传达词意方面却自有其优势，并形成了民族旋律学的若干自身特点，有十分丰富的内容。相比之下，西方音乐则因远离语言语音的限制，固能更多展开音乐形式运动的自身逻辑，达成纯音乐之美。但在

语音的乐音化、音乐的乡土化及表达乡音俚语的精微化上，其思维及手段又显得贫乏单调，远不及民间音乐。

（五）应用场合的比较

中国音乐与特定民俗场合背景联系十分紧密，由此增大其文化民俗的信息含量和理解的难度。西方音乐则反之。

（六）功能比较

中国音乐的功能丰而杂，不限于纯形式审美。如情歌的求偶功能和特殊表现形式（彝族口弦说话等），婚礼歌的喜庆功能，号子的辅佐劳动功能，叙事歌的史诗功能，等等。与专业音乐相比较，民间音乐不具有形态的凝固性与审美的单纯性。因此很难要求它在艺术形式上有相对独立的大幅度张扬。可以设想，其表现形态若远离与其生存环境的密切联系，便会进入专业音乐的领域。

（七）形态与文化关系之比较

音乐形态与其诸文化生态的关系怎样？它们之间的关系是直接的还是间接的？又是通过什么途径具体地发生作用的？对这些问题的研究，是我们把握该音乐整体内涵的最终环节，也是一个有较大难度的课题。在此问题上，中西音乐研究所涉及的内容也有很多不同。这方面，中国音乐应有更广阔的用武之地。当然，中国民间音乐在这方面的研究仍然作得不尽如人意。迄今在语言与音乐关系的论域相对较为清楚，论述也比较具体实在；而其他方面则显得若即若离，实证性研究较少，甚至只是贴贴标签而已。目前后者似乎已成为一种文章套路，一二三四罗列道来，仿佛层次分明、十分全面，实则不过挂挂账单，看不出其中的有机与内在关联。这固然与该项研究起步较晚、尚不成熟有关，但毕竟已呈现出民族音乐学研究新态势的前奏。

中西音乐比较研究所涉内容广而复杂，本文更多具有有感而发、提出问题的性质，若能由此引发人们的深入思考和更精微的研究，目的也就达到了。

（原载《中国音乐》，2002年第4期）

以陕北鼓乐为实例的
中国传统器乐套曲板式研究

田耀农

中国传统器乐合奏多以套曲为陈述方式，套曲虽然在不同乐种中有不同的组织形式、呈示序列和结构规则，但是，以曲牌为基本材料构成套曲通常是各乐种共同遵守的原则。用曲牌组成套曲大致有两种方式：第一，以核心曲牌为结构逻辑的“曲牌套曲”；第二，以板式变化为结构逻辑的“板式套曲”。关于“曲牌套曲”，历史文献多有记载，当代不少学者也做过较深入的研究；关于“板式套曲”，虽然一些专论或专著已有所涉及，但对其结构规律或组织方式却较少具体的或系统性的研究，甚至“板式套曲”的称谓也是笔者虚拟生造的。与“板式套曲”形式相近的曲体结构是说唱、戏曲唱腔中的板腔体系，但是，说唱、戏曲唱腔的板腔体系不是以曲牌为构成材料而是用一个上下句的音乐结构通过旋律展开的手法予以节奏、节拍、速度的变化而形成特定的板腔体系的；器乐合奏的“板式套曲”则是以节拍、速度的变化序列为轴线，串联起若干曲牌的组曲。一般来说，北方的鼓吹乐多用“板式套曲”，而南方的吹打乐和锣鼓乐则较多使用“曲牌套曲”；北方的鼓吹乐尤以陕北鼓乐的“板式套曲”结构最为严密，所以，陕北鼓乐对于研究中国传统器乐合奏的“板式套曲”结

作者简介：田耀农（1956—），男。

构具有典型性的意义。

一、陕北鼓乐的套曲类别

陕北鼓乐是一个历史悠久的民间鼓吹乐乐种，这个乐种至今仍活跃在陕北城乡的广场、庭院和庙宇、窑洞；特别是自20世纪80年代起，陕北鼓乐与逐渐恢复的民间礼俗活动结合在一起，成为陕北民众生活中不可缺少的音乐活动。陕北鼓乐最典型的乐队是由两支音域与音色相同的唢呐和皮鼓、铜鼓（疙瘩锣或乳锣）、镲等三件打击乐器组成的。陕北鼓乐经常使用的传统曲牌约150个，乐队行走演奏时，这些曲牌一般没有速度和板式的变化，当乐队在一个相对固定的地点作较长时间的演奏时，就需要将这些曲牌按照一定的板式序列组织起来，形成一个完整的套曲结构。陕北鼓乐套曲结构逻辑的严密性令人惊讶、板式序列对传统的承袭发人深省、而其板式的构成方式同其他音乐形式的构成方式在结构思维上的一脉相承更为今人探究中国传统音乐的曲体结构规律提供了不可多得的材料。

陕北鼓乐所奏的曲牌一般都是连接成套的，即使是奏流行歌曲的曲调，也要将其纳入套曲之中，套曲种类总是和奏乐的形式联系在一起的；陕北鼓乐的奏乐形式分行路和坐场两种，两种奏乐形式造就了两种套曲结构，即曲牌套曲和板式套曲。一般情况下，行路时奏曲牌套曲，座场时奏板式曲牌。

（一）曲牌套曲

曲牌套曲指的是不强调板式和速度变化的若干个曲牌，通过“过鼓”连缀在一起，构成一个庞大而又完整的曲体结构。曲牌套曲一般只用流水板和垛板两种板式，也不要求宫调的一致性，曲牌和宫调的转换都要通过“过鼓”衔接，宫调转换的顺序一般是：本调—凡调—甲调。曲牌套曲多用于行路时演奏，在婚嫁喜庆等红事活动中，座场也多用曲牌套曲，曲牌套曲因为没有慢板，所以显得热烈、红火，许多流行歌曲的曲调也多纳入曲牌套曲结构之中。

（二）板式套曲

板式套曲指的是由不同板式和过鼓组成的曲体结构框架，在板式曲体框架里，可以填放相应的曲牌。板式套曲的框架实际上又是一个速度变化序列；这个速度序列总的原则是：

引子（散板）—慢板—过鼓—流水板（快板）—过鼓—二流水（加快的流水板）—过鼓—垛板（比二流水慢一倍）—过鼓—甲板（特快板）—煞尾（由快板转散板）。

“板式套曲”在“散、慢、快、慢、更快、散”的总原则下，还有一些具体的结构形式：

1. 引子（散板）—慢板—流水板—垛板—甲板—煞尾；
2. 引子（散板）—慢板—流水板—二流水—垛板—三流水—煞尾；
3. 引子（散板）—慢板—抢板—流水板—垛板—煞尾；
4. 引子（散板）—慢板—流水板—垛板—煞尾。

陕北鼓乐的板式套曲最常用的是“三吹三打”和“老三鼓”两种：

“三吹三打”是以长号（号筒）为标志的，长号不加入鼓乐班的合奏，一般由吹唢呐上手的乐手兼吹。长号在鼓乐班中的作用仅仅是提示性地打个招呼，“三吹”就是吹三次长号；“三打”则指的是在长号后吹打的三个曲牌。最简洁的“三吹三打”序列是：

长号（一吹）—慢板曲牌（一打）—过鼓—长号（二吹）—流水板曲牌（二打）—过鼓—长号（三吹）—垛板曲牌（三打）—煞尾。

“三吹三打”的程式多用于20世纪50年代以前的座场奏乐，现在的座场奏乐一般不吹长号，长号只用于行路奏乐，当遇岔路、过桥梁、逢庙宇时，长号单独吹奏几声，长号也因此只剩下了“驱邪避鬼”的功用。

“老三鼓”指的是三种板式的过鼓与曲牌连缀成套曲的结构形式。三种板式是固定的，即慢板、流水板、垛板；三个曲牌也基本上是固定的，即《大开门》（慢板）、《柳青娘》（流水板）、《进屏》（垛板）。“老三鼓”的结构序列如下：

引子（散板）—《大开门》（慢板）—过鼓—《柳青娘》（流水板）—

过鼓—《进屏》(垛板)—煞尾(快板转散板)。

二、陕北鼓乐套曲的板式类别
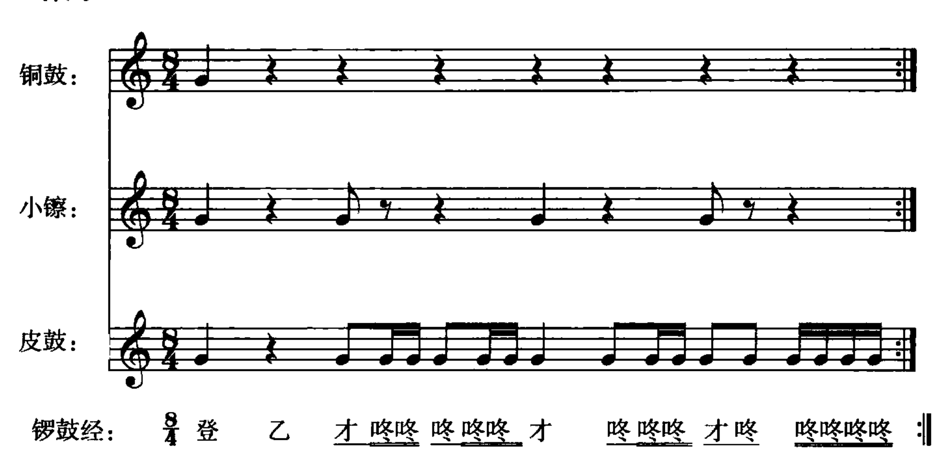
板式即乐曲的板眼结构形式和乐曲进行的速度规定。板眼结构是乐曲非语法意义的构成单位(乐曲的语法构成单位指的是音腔、动机、乐汇、乐节、乐句、乐段、曲牌等等),这个单位以“板”为标志,以眼的有无或多少形成该单位的类别差异,若干个结构相同的板眼单位的连用即构成了一定的板式;板眼内部的构成单位是“拍”,“拍”是音乐最基本的时间单位,而且还是板式速度规定的表达方式。“拍”的通俗理解是:打击乐器一声鸣响的击奏过程,也可形象地表述为:“手的一下一上的运动过程”。板眼结构单位有多种类型:单独由占一拍时值的板构成的单位称为“有板无眼”的板眼结构,这个结构单位总时值为一拍。由各占一拍时值的板和眼构成的单位称为“一板一眼”的板眼结构,这个结构单位总时值为两拍。由各占一拍时值的一板和三眼构成的单位称为“一板三眼”的板眼结构,这个结构单位总时值为四拍。由各占一拍时值的两板和六眼构成的单位称为“带赠板的一板三眼”的板眼结构,这个结构单位的第五拍为“赠板”,总时值为八拍,实际上它是两个“一板三眼”结构的合并使用。当若干板或若干眼构成一个单位,却没有与之相同的单位连用,这种既无确定拍数又无重复使用的结构单位称为散板。板眼的结构是由“拍”来组织的,而“拍”又是有速度规定的;所以,板式的称谓又总是和速度连在一起的。陕北鼓乐的板式是由“通奏锣鼓”得以实现,所谓通奏锣鼓是指铜鼓(乳锣)、镲、皮鼓三件打击乐器为两只唢呐的双声曲调所作的固定音型式的伴奏。陕北鼓乐的不同板式有不同的通奏锣鼓格式,通奏锣鼓格式指的是与特定板式相联系,固定的、循环使用的锣鼓节奏型。陕北鼓乐常用的板式有:慢板、流水板、垛板、甲板、抢板等等。

(一)慢板

慢板是最能代表陕北鼓乐个性的板式。慢板的速度一般为1分钟36—56

拍；慢板的板眼结构单位由8拍构成，体现这个板眼单位的通奏锣鼓格式陕北吹手们称之为“四镲一通鼓”。“四镲一通鼓”的三件打击乐器分谱和锣鼓经如下：

谱例1



注：锣鼓经的“登”表示铜鼓、镲、皮鼓的齐奏；“乙”表示休止；“才”表示镲和皮鼓的齐奏；“咚”表示皮鼓的单奏。

在这个慢板通奏锣鼓节奏型中，镲分别在第一拍、第三拍、第五拍、第七拍上击奏了四次，故称“四镲”；“鼓”指的是铜鼓（乳锣），只在第一拍上击奏了一次，故称“一通鼓”。“四镲一通鼓”实际上是一板七眼的板眼结构，其中第五拍由镲和皮鼓齐奏。一般认为在板眼单位里，板上的音为强音，眼上的音为弱音，但板式或节拍的强弱只是观念上的心理强弱，在个人的演奏或演唱中不会刻意地对板、眼或强拍、弱拍上的音加大或减小力度。但是，由于陕北鼓乐的“通奏锣鼓”对板眼单位中的各拍音采取了“四镲一通鼓”等有选择的支持，使得板眼的强弱名副其实了。如陕北鼓乐一板七眼结构的“四镲一通鼓”，其第一拍为板，由三件打击乐器的齐奏体现，可视为强拍；第二拍为眼，三件打击乐器休止，可视为弱拍；第三拍为眼，但这个眼的前半拍是镲和皮鼓双奏，故可视为次强拍；第四拍为眼，由

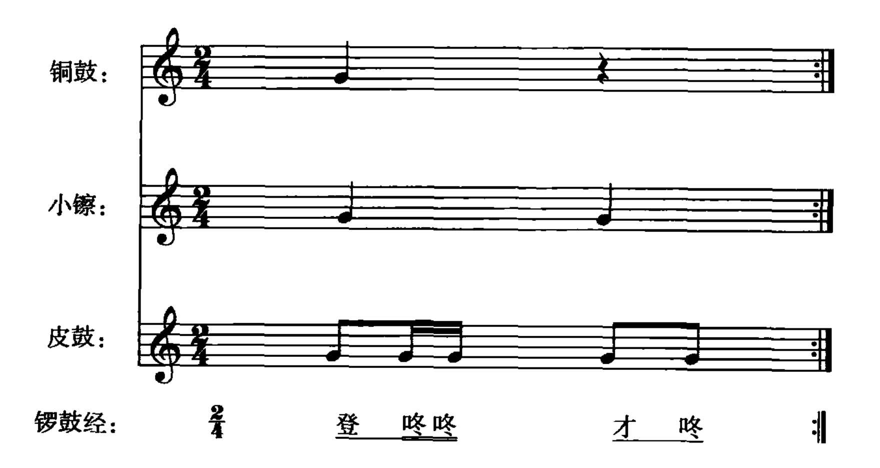
皮鼓单奏，可视为弱拍；第五拍为眼，但这个眼由镲和皮鼓双奏一拍时值，其强度超过了其他眼，而仅次于板，相当于昆曲的赠板，亦可以视为强次强拍；第六拍为眼，由皮鼓单奏，可视为弱拍；第七拍为眼，此眼与第三拍上的眼相同，由镲和皮鼓双奏前半拍，由皮鼓单奏后半拍，可视为次强拍；第八拍为眼，由皮鼓单奏，可视为弱拍。如此细分，可以发现这个一板七眼的板眼结构其实暗含着：强、弱、次强、弱、强次强、弱、次强、弱的节拍重音规律。这些本来是观念上的心理想象的板眼强弱，由于三件打击乐器有选择地给予"三奏"（三件打击乐器的齐奏）、"双奏"（两件打击乐器的齐奏）和单奏，终于使得心理想象的强弱变成了物理性的现实。

（二）流水板

流水板的速度较快一般为每分钟120至156拍；套曲中在流水板的后面还可以再接一个流水板，第二个流水板的速度比第一个更快，通常都在每分钟160拍以上，第二个流水板称二流水。流水板和二流水都是一板一眼的板眼结构，这个结构由2拍构成。流水板与二流水的区别除了速度不同以外，二者的通奏锣鼓也有所不同，其差别在于二流水镲的节奏更加密集了。流水板、二流水的通奏锣鼓分谱和锣鼓经如下：
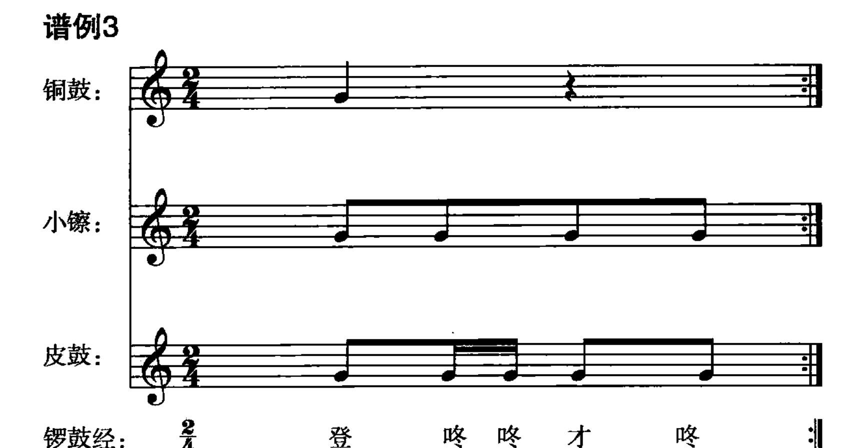
1. 流水板：

谱例2



2. 二流水：
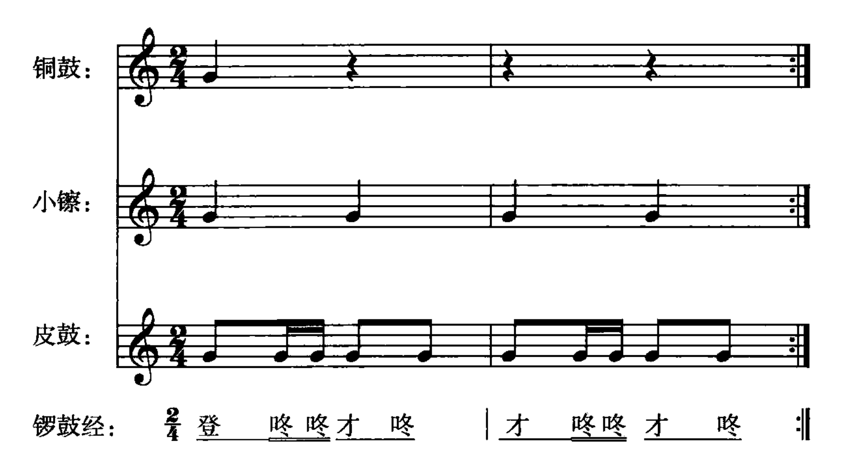
谱例3



如果慢板的速度很慢，慢板后所接的第一个流水板的速度也相对较慢，较慢的流水板通奏锣鼓也是“四镲一通鼓”的格式。

3. 慢流水：

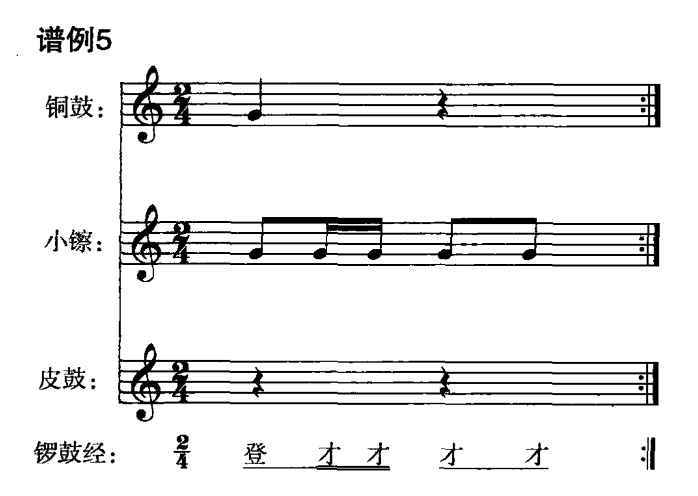
谱例4



（三）垛板
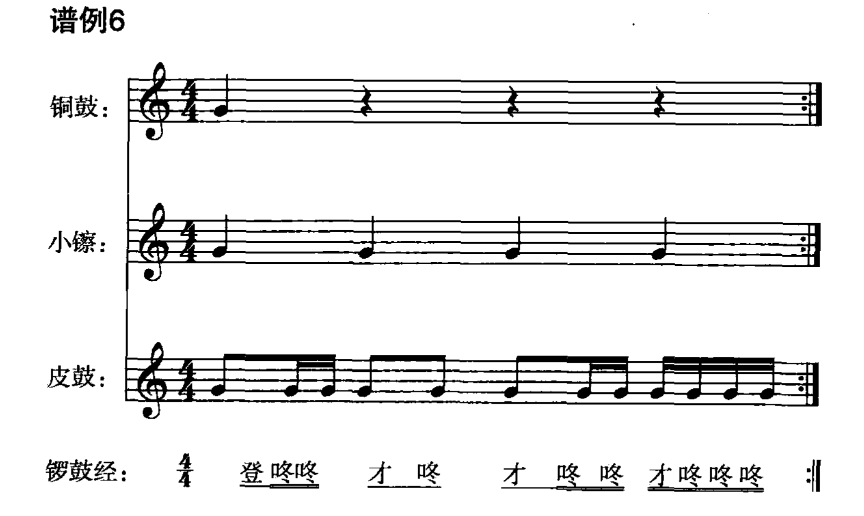
垛板是比慢板稍快一些的板式，垛板的速度一般为每分钟80拍，是一

板一眼的结构。垛板的通奏锣鼓有些特殊，在一般情况下，皮鼓停奏，只有铜鼓和镲两件打击乐器支撑着唢呐的双声曲调，其通奏锣鼓的分谱与锣鼓经如下：



（四）抢板

抢板又叫原板、扑板，并非常用的板式。抢板的速度一般比相应的慢板快一倍；抢板是一板三眼的板眼结构，其通奏锣鼓的分谱及锣鼓经如下：



（五）甲板
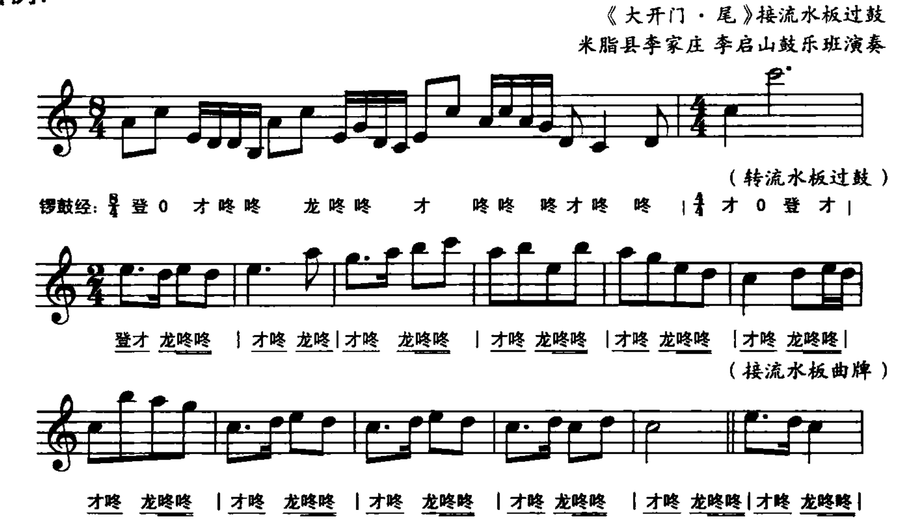
甲板实际上应为“夹板”，陕北吹手们将其误写为“甲”板，夹板是晋剧常用的板式，指的是夹在慢板和原板之间的板式。但是，甲板在陕北鼓乐中却指的是夹在正曲和煞尾曲之间的一种特快的板式，其速度一般在每分钟180拍以上。甲板也是一板一眼的板眼结构，其通奏锣鼓格式与快速的流水板一样。

三、不同板式间的过渡与连接

陕北鼓乐不同板式之间有着被称为“过鼓”的音乐结构作为过渡性的连接。“过鼓”是具有曲牌意义的固定结构，除了具有板式转换的意义外，还有曲牌转换和宫调转换的意义，陕北鼓乐板式套曲中的各种板式和宫调的曲牌就是通过“过鼓”组织和连接起来的，过鼓的使用体现出陕北鼓乐在曲体结构上所具有的严密的逻辑性和规范性。过鼓的通奏锣鼓格式决定着过鼓的板式与速度，过鼓唢呐的曲调则规定着过鼓的宫调类别。所以，过鼓音乐从板式上看，主要有流水板过鼓、垛板过鼓、抢板过鼓等等；从宫调上看，主要有本调过鼓、凡调过鼓、甲调过鼓等等。由于陕北鼓乐套曲的板式和宫调是固定的序列体系，但这个序列体系中的曲牌则是可以自由选择的，所以，过鼓还有一个实践性的意义，那就是为演奏者转换下一个曲牌提供了思考的时间，一个曲牌演奏完了，乐手可以利用演奏过鼓的时间考虑接下去演奏什么曲牌，如果过鼓奏完了还没有想好下一个曲牌，就可以把过鼓再反复一次，所以，从过鼓的结构规模上看，又有大过鼓和小过鼓之分，大过鼓和小过鼓在形态上差别不大，所谓大过鼓也就是比小过鼓的反复。过鼓的使用使得既有固定的板式和宫调序列又有即兴的曲牌选择的陕北鼓乐板式套曲，可以从容连贯地演奏下去。常用的几种过鼓分述如下。

（一）慢板连接流水板的过鼓
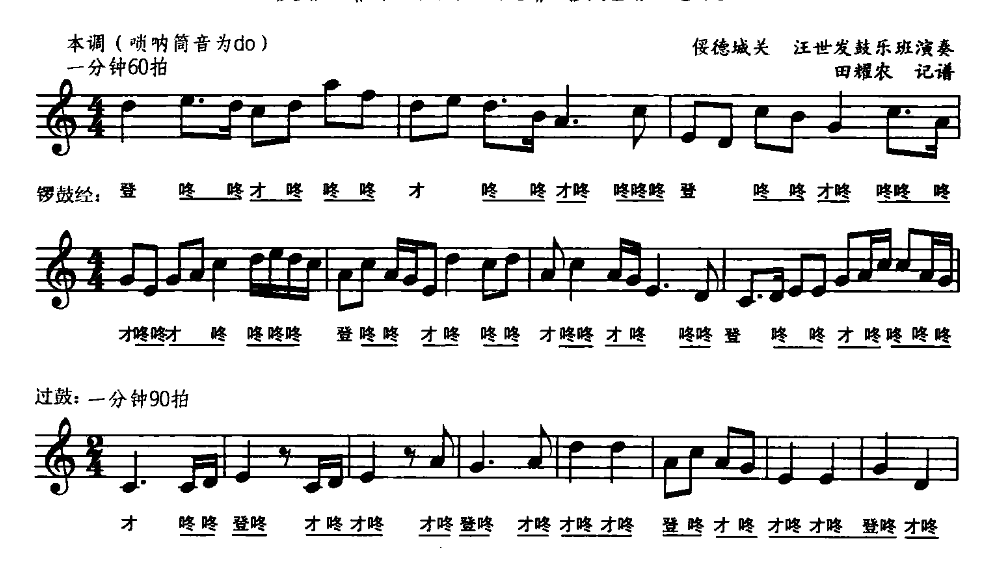
谱例7
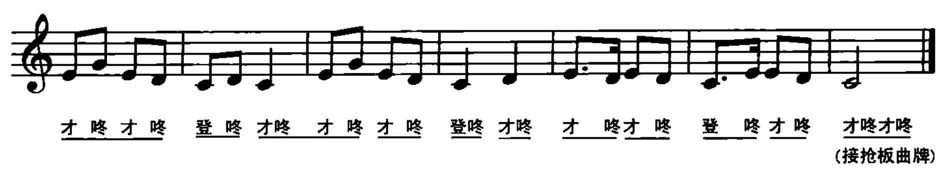


（二）慢板连接抢板的过鼓

谱例8

慢板《小开门 尾》接抢板过鼓





（三）流水板连接垛板的过鼓

谱例9

1分钟140拍　　　　流水板《哪吒令·尾》接垛板的过鼓

登 咚 才 咚　登 咚 才 咚　登 咚 才 咚　登 咚才咚　登 咚 才 咚　登咚　才咚　登 咚才咚

登 咚才咚　登 咚 才 咚　登咚　才咚　登 咚才咚　登 咚才咚　登 咚才咚　登 咚才咚

垛板过鼓：1分钟70拍

咚咚咚咚 咚咚 | 登 才 才 咚 | 登 咚 才 咚 | 登 才 才 才 | 登 才 才 才 | 登 才才 才 |

登才才才 | 登才才才 | 登 才 才 才 | 登 才 才 才 | 登 才 才 才 | 登 才 才才 |

登 才 才 才 | 登 才 才 才 | 登 才才 才 | 登 才 才 才 | 登 才 才才 | 登 才才 才 |

登 才 才 才 | 登 才 才 才 | 登 才 才 才 | 登才 才才 ||

（下接垛板曲牌）

注：奏垛板过鼓时，皮鼓与镲的节奏相同，奏完过鼓，当垛板的曲牌出现时，皮鼓停奏。

“老三鼓”是陕北鼓乐板式套曲的典型形式，具有规范的意义，其他形式的结构都是在“老三鼓”的基础上所作的局部变形。以“老三鼓”为代表

的套曲板式结构是陕北鼓乐艺人的独创还是另有传统的承袭？现有的文献材料和田野材料都无法作出明确的回答。但是，如将“老三鼓”的套曲结构形式与唐大曲纯器乐部分的“破”的结构作一番比较，似乎可以看出陕北鼓乐板式套曲所承传统的渊源：

唐大曲“破”[①]：	**陕北鼓乐“老三鼓”：**
1. 入破（散板）	1. 引子（散板）
2. 虚催（入板）	2. 《大开门》（慢板）
3. 衮遍（快板）	3. 过鼓（由慢转快）
4. 实催（向极快板过渡）	4. 《柳青娘》（流水板）
5. 衮遍（极快板）	5. 过鼓（由快到中速）
6. 歇拍（快板）	6. 《进屏》（垛板）
7. 煞衮（结束）	7. 煞尾（散板）

从唐大曲“破”和陕北鼓乐“老三鼓”的比较中可见中国的某种音乐传统一旦作为主流社会音乐的规范确立下来，其辐射范围之广、历史惯性之大都是超出人们想象的。现在虽然没有直接的材料证明陕北鼓乐源自唐大曲，或者是对唐大曲的模仿和简化，但至少可以说陕北鼓乐在形成过程中受到了唐大曲音乐传统的重大影响，“老三鼓”的板式结构对此已经作了充分的说明。

四、陕北鼓乐板式与其他传统音乐形式的关系

昆曲中带赠板的三眼板式是一种扩板的方式，“扩板以南曲运用较为经常，南曲多以三眼板为基础的板头，因此生旦腔多把三眼扩大一倍，形成$\frac{8}{4}$拍的三眼带赠板。”[②]已故音乐史学家杨荫浏也认为“传谱南曲中最慢

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981，第870页。

② 武俊达：《昆曲音乐研究》，人民音乐出版社，1993，第52页。

的曲调，是加‘赠板’的曲调。它们就是‘冷板曲’的实例。加赠板的方法，只适用于南曲；可以说，它是与南曲的表现情调分不开的。”[1]目前除了昆曲有这种赠板的板式，还未见出现于其他剧种、曲种、歌种和乐种；然而，陕北鼓乐“四镲一通鼓”的慢板与昆曲的赠板却几乎别无二致，二者间是否存在某种渊源联系？赠板是明代魏良辅用“拍捱冷板”的方法改良昆曲唱腔的产物，所谓“拍捱冷板”，杨荫浏解释为：“‘冷板曲’是把拍子放慢，拍子一慢，就减少了热烈的气氛，增添了冷清的感觉，所以叫做‘冷板’；拍子放慢，就是时值拖延，所以叫做：‘拍捱冷板’，‘捱’是拖延的意思。”[2]金文达也说：“所谓‘拍捱冷板’，可能指的是为了进一步突出舒缓的效果，在节拍上增加‘赠板’，将原来的板式放慢一倍。例如，将一板三眼的节拍改为一板七眼，第一拍是实板，第五拍是衬板，这后加的一板三眼就是赠板。”[3]现在的问题是“赠板”究竟是魏良辅等人独创的呢还是民间已有这种板式而被魏氏等人引入昆曲的？陕北鼓乐与昆曲的渊源也因此有两种可能：第一，昆曲赠板的板式传入陕北，并为陕北鼓乐所采用；第二，赠板之类的板式宋元时期即在陕北等中国北方地区的民间鼓吹乐中使用，北曲吸收了民间的这些鼓乐曲牌，南北合套后，精通北曲的魏氏将北曲灵活、大容量的板式用于南曲唱腔的改造。
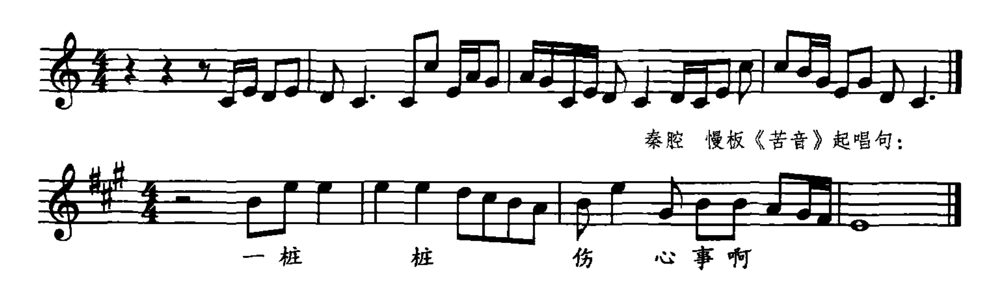
关于第一种可能，杨荫浏在阐述昆曲对后来戏曲音乐及别的乐种影响时曾写道：“好些《昆曲》唱腔，脱离了原来的歌词，被别的剧种用作过场器乐牌子，被《京剧》、《秦腔》、《晋剧》、《湘剧》、《桂剧》、《粤剧》、《川剧》等剧种所常用的这类过场牌子，合计就有几百曲之多。”[4]会不会秦腔、晋剧等经常在陕北演出的剧种把昆曲的赠板唱腔器乐化以后作为过场牌子，而这些过场牌子后来又被陕北鼓乐所运用？虽然现在从秦腔、晋剧中还找不到与陕北鼓乐“四镲一通鼓”相同的器乐曲牌，但是秦腔一板三眼的慢板板

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981，第870页。
② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981，第863页。
③ 金文达：《中国古代音乐史》，人民音乐出版社，1994，第543页。
④ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981，第979页。

式从中眼起唱的结构却与陕北鼓乐慢板结构有着惊人的相似之处，二者的关系见陕北鼓乐慢板《大开门》起始句和秦腔苦音慢板的起唱句[①]的比较：

谱例10

慢板《大开门》起始句
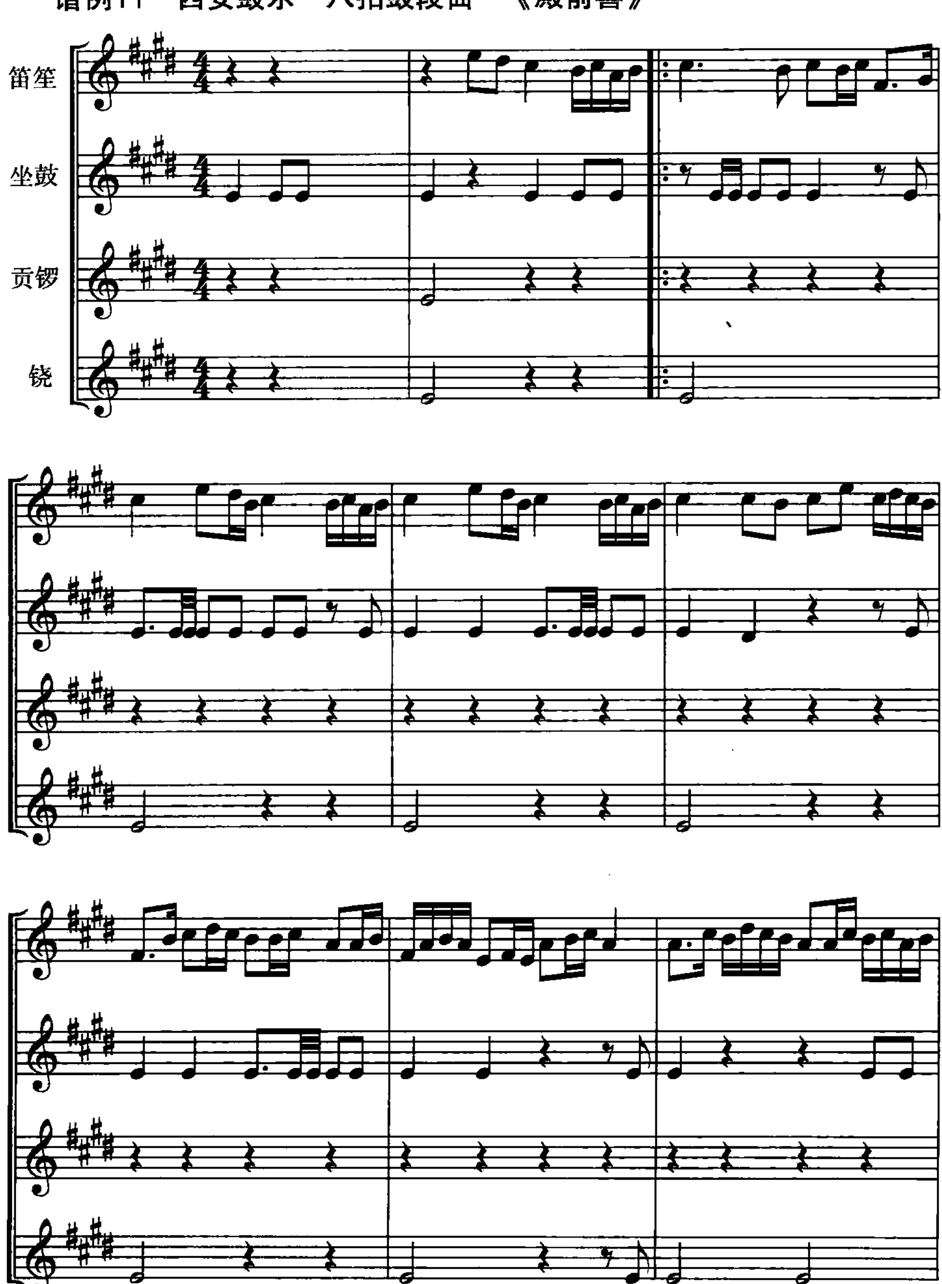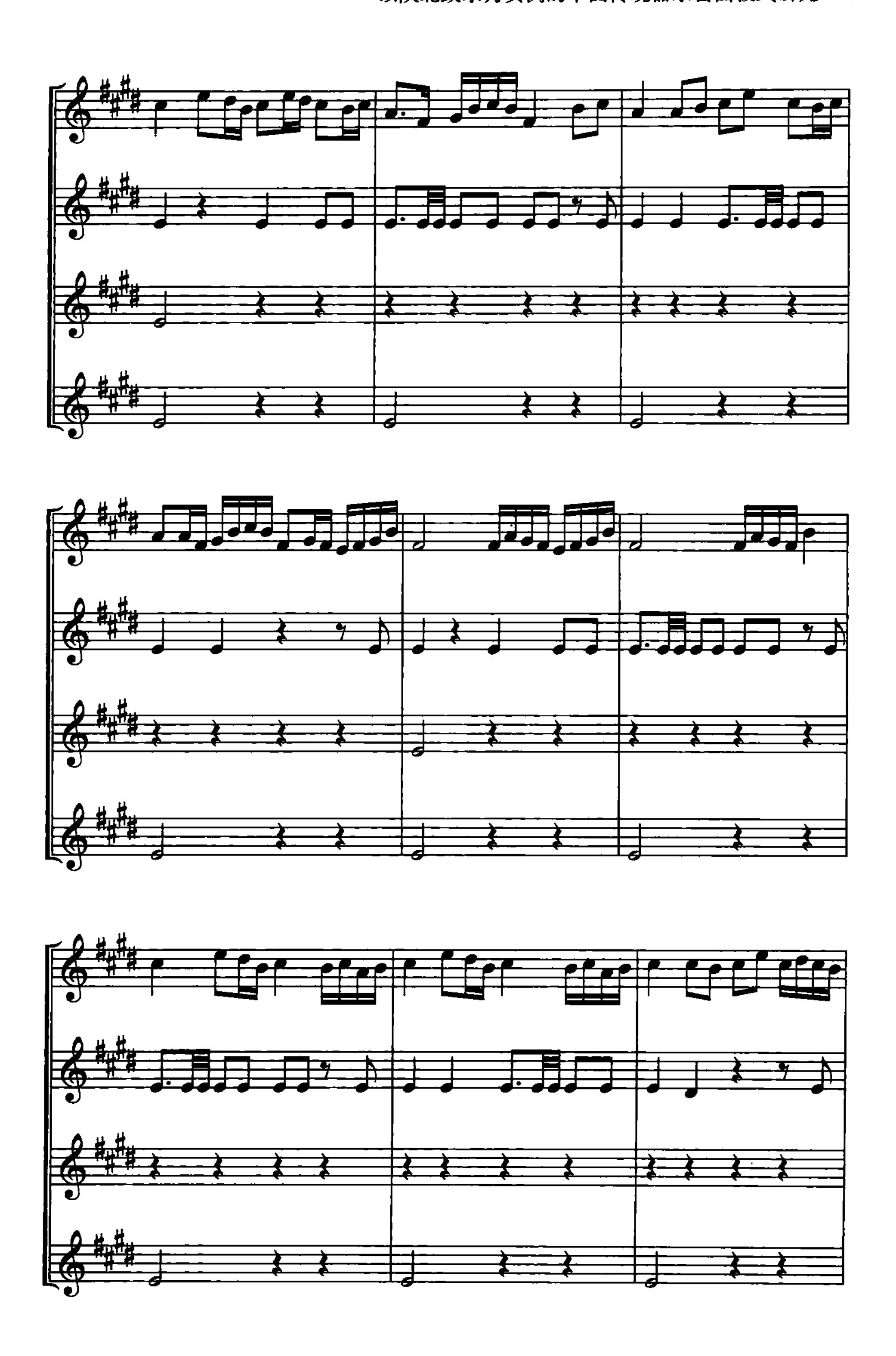


陕北鼓乐慢板的起始句一般都在第三拍中眼上，这也是梆子腔慢板唱腔的基本起始形式，不同的是梆子腔慢板是一板三眼的板式结构；陕北鼓乐慢板起始的前两拍相当于一个锣鼓引子，唢呐从中眼（第三拍）进入，从第九拍开始才正式进入“四镲一通鼓”的板式。陕北当地的音乐工作者习惯用$\frac{4}{4}$拍记慢板，从而把“四镲一通鼓”记成了两小节，为了遵从当地的记谱习惯，也为了同秦腔慢板的中眼起唱作对照，姑且也把本应记做$\frac{8}{4}$拍的陕北鼓乐慢板记做$\frac{4}{4}$拍。秦腔慢板唱腔在一个过门引导后，从中眼（第三拍）起唱，这似乎说明陕北鼓乐慢板由秦腔而来，而秦腔又受了昆曲的重大影响，从而体现出：“昆曲—秦腔—陕北鼓乐”的发展顺序。然而，这一发展顺序有一个重大疑点，那就是作为中介的秦腔却没有“赠板”的板式，这个缺环，使得昆曲“赠板”与陕北鼓乐的“四镲一通鼓”的渊源关系变得含混不清了。关于第二种可能，是因为不仅陕北鼓乐的“四镲一通鼓”与昆曲的“赠板”相似，西安鼓乐的“八拍鼓段曲”也是类似“四镲一通鼓”的板眼结构。“鼓段曲”是一种固定的板眼结构，由吹打两类乐器合奏，因其有着“曲随鼓走”的要求，所以称之为鼓段曲。体现鼓段曲板眼结构单位的也是其“通奏锣鼓”的固定格式，和陕北鼓乐一样，西安鼓乐“通奏锣鼓”的固

① 蒋菁：《中国戏曲音乐》，人民音乐出版社，1995，第187页。

定格式循环重复地支撑着管乐曲调。“八拍鼓段曲”是西安鼓乐最常用的慢板类鼓段曲：

谱例11　西安鼓乐“八拍鼓段曲”《殿前喜》







笔者以为西安鼓乐的“八拍鼓段”实际上应为“八板鼓段”，“板”由贡锣（乳锣）体现。贡锣在《殿前喜》[①]全曲中总共击奏了8次（连同反复），从而将全曲分为8个板眼结构单位，每个单位都由16拍组成，8个基本相同的通奏锣鼓格式循环重复地支撑着笙、笛曲调。《集成》说：“这里的‘拍’相当于现今$\frac{4}{4}$拍子的两个小节”[②]是值得商榷的，因为如果一“拍”是8拍的话，“八拍”就应是64拍，然而全曲共有32小节（连同反复），如将不完全小节算进去也只有33小节，共128拍或132拍，这就与“八拍”名实不符；

① 《中国民族民间器乐集成 · 陕西卷》（上），人民音乐出版社，1992，第34—36页。

② 《中国民族民间器乐集成 · 陕西卷》（上），人民音乐出版社，1992，第34页。

再者，如将8拍视为一“拍”，当成是两个“三点水”[①]复合而成的板眼结构单位，则这个板眼单位因没有固定的通奏锣鼓格式支撑而无法循环重复使用。之所以说“八拍鼓段”基本上也是“四镲一通鼓”式的通奏锣鼓格式，是因为在这个格式里，第一板：贡锣（乳锣）击奏1次；铙奏5次，但第5次出现在这一格式的最后半拍上，可视为色彩性的即兴处理，如忽略不计，实乃4铙。第二板：贡锣（乳锣）击奏1次；铙奏5次，但第2次与第1次连奏，这不符合铙的击奏规律，疑为艺人错奏或记谱时的疏忽，实际上还应是4铙。第三板和第四板一样：贡锣（乳锣）击奏1次；铙奏5次。接下去的四板是前四板的反复。较之陕北鼓乐的“四镲一通鼓”，西安鼓乐“八拍鼓段”则是16拍的结构，其长度是“四镲一通鼓”的2倍。较之陕北鼓乐，西安鼓乐的贡锣与陕北鼓乐的铜鼓一样，体现板的所在位置，严格地出现在应该出现的地方；但坐鼓与铙却存在一定的即兴性，多有随意的添加。由此可见，西安鼓乐的“八拍鼓段”还没有被理论概括，或原来有过理论概括但后来失传了，或者因为这个结构过于庞大难于记忆，致使艺人们只是凭着机械性的记忆作经验式的演奏；而陕北鼓乐的“四镲一通鼓”则是经过理论概括的，乐手们的音乐实践是在理论（口诀）指导下的实践，所以铜鼓、镲、皮鼓的击奏都十分严谨规范，不会出丝毫差错。

从西安鼓乐的曲牌、乐器（贡锣等）以及和宋代俗字乐谱基本相同的谱式等因素分析，其生成年代不会晚于宋代，至少与北曲有过一段共生的年代；北曲和北方鼓吹乐的共生，使其在曲牌连缀和板式变化上必然有相互的影响，而这种影响，在南北合套时也应波及到南曲。虽然现在还没有确凿

---

①“三点水”是西安鼓乐的一种板眼结构形式，这种板眼结构在曲谱上用一个板记号“○”和两个眼记号“、”标记，板记号表示2拍的时值，眼记号表示1拍的时值。一个板记号和两个眼记号合起来为三个记号，故称“三点水”，而“三点水”表示的时值合起来共为4拍。“三点水”的板眼结构有起于中眼的“串字迈板”和起于实板的“拦头板”两种类型。

```
          、  、     ○   、  、    ○
串字迈板：4/4 X  X  | X  X  X  X | X  X :||

          ○    、  、   ○ 、      、
拦头板：4/4 X  X  X  X | X  X   X  X :||
```

的材料证明昆曲的赠板与北方鼓吹乐有什么直接的联系，但从时间上看，类似于赠板的板式在魏氏首创水磨腔时即已存在；虽然现在无法考证魏氏是否接触过这类板式，但从魏氏对北曲亦有很深造诣的情况来看，他不应在对此一无所知的情况下独出心裁地创造出“赠板”来。如果说“昆曲—秦腔—陕北鼓乐”的发展序列因秦腔没有赠板的板式而出现缺环的话，那么，西安鼓乐的“八拍鼓段”则正好就是所缺的一环，接上这一环以后，可能出现如下循环发展的序列：

陕北鼓乐—西安鼓乐—北曲—昆曲—秦腔—陕北鼓乐。

陕北鼓乐板式套曲的构成思维同唐大曲、西安鼓乐、北曲、昆曲、秦腔等其他音乐形式在结构思维上的一脉相承性是值得研究的；从曲体构成思维的角度去探究中国传统音乐的结构规律也不失为一条可行的路径。

（原载《中国音乐学》，2005年第2期）

轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在

项　阳

中国音乐文化是否有一条主脉？中国音乐文化传统是否存在一致性？在中国历史上，宫廷与地方上的乐人们所从事的音乐活动在多大程度上一致？为什么会存在一致性？进而论之，为什么目前在全国许多省市的传统音乐中，包括鼓吹乐、吹打乐、丝竹乐、锣鼓乐、甚至僧道乐，有如此众多的曲牌同名、同曲，虽然有的有些变异，却明显可以看出其内在的联系，有着相当程度的一致性；由于音乐艺术的特殊性，在留声机发明之前，由古人演奏或演唱的音乐我们是永远也听不到了。借助于乐谱？中国传统的乐谱有着自己的特色，却由于乐谱对时值、节奏等方面的简略，加之工尺谱等更多是记录乐曲的骨干音，使得后人在依谱演奏时也不可能完整再现。中国历史上乐人们对乐曲的传承更多是采取“口传心授”的方式进行，随着封建社会的解体，古代的宫廷音乐、军乐等等究竟是什么样子，是否永远消失了呢？凡此种种，都是十分重要而又必须探讨的问题。相信当我们将中国历史上乐籍制度中的轮值轮训制梳理清楚，会对以上的问题产生新的认识，并将有助于对传统音乐文化中许多现在被认为是属于不同类别音乐的重新探讨。

作者简介：项阳（1956—），男。

中国的乐籍制度历时一千又数百载，对中国音乐文化传统造成了决定性的影响。可以说，在这漫长的历史阶段中，中国无论是宫廷、地方官府、军队、寺庙还是民间的音乐形式与形态，都与这种制度有着直接或间接的关联。无论是祭祀礼仪、军中鼓吹、筵宴俗乐甚至宗教音乐都少不了这一群体，自北魏以下中国传统音乐的多种音乐形式，也多是这一群体的创造，这一群体成为中国封建社会中传统音乐创造传承的中坚力量。这种从宫廷到地方官府、军旅乃至寺属音声人，自上而下或称自下而上的乐籍制度，使得中国传统音乐在封建社会中更加制度化、体系化。使中国音乐传统一脉相承的制度，便是轮值轮训制。《唐六典 · 太乐署》载：

> 凡乐人及音声人，应教习皆著簿籍，覈其名数，而分番上下。注云："短番散乐一千人，诸州有定数，长上散乐一百人，太常自访召关外诸州者，分六番，关内五番，京兆府四番，并一月上，一千五百里外两番併上，六番者上日教至申时，四番者上日教至午时。"①

在《旧唐书 · 职官三》②中也有类似的记述。这是一种在唐代已有之的轮值轮训制度，并且以律典的形式记载下来。除了常住宫廷的乐人之外，居住在州府郡县的乐人们要到宫中应教习，从而使得宫廷与地方官府在用乐上保持相当的一致性。正是有了这种制度，居住于地方上的乐人们在到宫中应差之时才会得心应手而不会不知所措。这里讲的是两件事，或称一件事的两个层面，即轮值与轮训。

---

① 《唐六典》卷一四 · 太乐署，转引自岸边成雄著《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局印行，1973，第168页。

② 刘昫等：《旧唐书》卷四十四"职官三"，中华书局，1975，第1875页。"凡习乐，立师以教。每岁考其师之课业，为上中下三等，申礼部，十年大校之，量优劣而黜陟焉。凡乐人及音声人应教习，皆著簿籍，覈其名数，分番上下。"

一、轮 值

轮值者，是指由各地征召乐人到宫廷中轮流应差执事。并视这些乐人居住地距京城的远近而轮值时间的长短有所不同。这便是“关外诸州者，分六番，关内五番，京兆府四番。”每番定为一月，考虑远途到京师的不便，“一千五百里外两番併上”。这有一个在执事过程中乐曲的统一问题，不可能让乐人们在宫廷中各奏各的曲，各弹各的调。关于轮值的制度，在唐代的典籍中并非仅见于《唐六典》，从《新唐书·百官志》之刑部都官条中也可以强化这种认识。

凡反逆相坐，没其家配官曹，长役为官奴婢。一免者，一岁三番役。再免为杂户，亦曰官户，二岁五番役。每番皆一月。三免为良人。六十以上及废疾者为官户；七十为良人。每岁孟春上其籍，自黄口以上印臂，仲冬送于都官，条其生息而按比之。乐工、兽医、骗马、调马、群头、栽接之人皆取焉。[①]

虽然这里讲的是多种贱民等级中的行当，但乐工的轮值是在其中的，并且视工作的表现以及年龄的限制而获除籍的过程。从长役到一岁三番役，二岁五番役，直至成为良人。并明确每番为一月者。两种典籍的互证，可以看出轮值制度的确是有序的存在着。所谓长役者，应该是经年在宫廷中执事，而非是居住在州县到宫中轮番轮值者。《唐律疏议》载：

> 太常音声人，谓在太常作乐者，元与乐工不殊，俱是配隶之色。不属州县，唯属太常。义宁（隋末年号）以来，得于州县附贯，依旧太常上下，别名太常音声人。

岸边成雄先生认为：

---

① 欧阳修、宋祁：《新唐书》卷四十六“百官志·刑部都官”，中华书局，1975，第1200页。

> 根据《疏议》，太常音声人在州县设有户籍；乐户在州县并无户籍。但从两者同在太常寺上下轮值情形观之，似系指名义上户籍而言，即乐户在名义上设籍于太常寺，实际住在州县，盖其户籍及居住地均非州县，则乐户必将集居于太常寺或太常寺指定处所。按唐初乐工万余中乐户人数在数千人以上，集体居住，势需大规模之音乐设施。[①]

就乐人的户籍是否在宫廷与地方官府者，也是相对的。同为贱民乐人，那些按规定到宫中轮值的乐人们，其籍必然在太常寺，虽然籍在太常，却并非所有的人常年都在宫中，长役者才经年居住宫廷。作为轮值者，是在“依旧太常上下”之时才住，其余时间则返回州县。换言之，宫中有名籍的数万乐人，并非同时在宫中应差，多数属于轮番者，因此也不必如同岸边先生所忧虑的集体居住的大规模之音乐设施（按：实际更多指的是居住设施）。这也就是唐代一些乐人虽然居住在地方州县，却是籍在太常的道理了。

我们说，乐人们的名籍无论是在宫中太常还是州县，其实是一回事。但细分则有到宫中参与轮值和只在州县执事应差，这也就是为什么在乐籍名下会有多种看似不同却实质相同概念名称的道理。唐代音声人是“总号音声人”，不管是宫中太常、教坊，还是地方官府所辖的州县音声、教坊、寺属音声，其实一也。不过是有些必须到宫中执事，而有些却在各王府、高官显贵以及州府县衙、寺庙应差而已。

《唐六典》中所讲的关外诸州，是指当时围绕中原腹地各关隘以外的州郡。在这种情况下，各地有特色的音乐被带入宫廷遴选，得以融入主流，同时也使得关外诸州的音乐与宫廷音乐无论是祭祀典礼，还是鼓吹军乐、筵宴俗乐都保持了相当的一致性。毕竟这些参与宫中轮值的乐人在每年几番应

---

① 岸边成雄著：《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，台湾中华书局，1973，第141页。

差之后，还要回到地方州县居住，同样要服务于地方官府。

二、轮　训

乐人们的轮训，显为轮值的必要准备，也是能够在太常和各级官府中执事应差的必要规范，在各种礼典场合演奏的乐曲相对固定。正是各种礼仪的相对固定性，也使得无论是太常还是教坊，其乐曲必然有相当数量相对固定，起码在相对长的历史时段内是如此。有些乐曲可以在一个朝代中长期应用，有些乐曲则超越朝代的时限。正因为有许多相对固定的礼仪、曲目，也便有相对统一的规范与要求，太常对乐人们进行教习，这便是轮训。轮训的目的在于技术技巧的不断提高，曲目的不断积累，礼仪与乐曲的规范统一。用现在的话语则是太常对来自各地的、要参与在宫中以及各级官府中执事的乐人们分期分批地办训练班、轮训班，而且规定了办班的具体时限，在某种意义上讲要分级别。考虑到远途之不便以及乐曲的大小难易者，两番合一的轮训。这种为了轮值乐曲和礼仪的统一性而采取的太常教习制度，使得居住在宫廷与地方上的乐人们所奏的音乐必定有相当的一致性。居住于各州县的乐人们，遴选到宫廷轮值轮训，然后回到地方，这样循环往复，必然对各地音乐的发展起到至关重要的作用，同时，也保持了宫廷与地方音乐文化发展的同一性。

对于轮训的制度，有专门的规定。《新唐书》对太常乐工教习情形记述甚详。

> 凡习乐，立师以教，而岁考其师之课业为三等，以上礼部。十年大校，未成，则五年而校，以番上下。有故及不任供奉，则输资钱，以充伎衣乐器之用。散乐，闰月人出资钱百六十，长上者复徭役，音声人纳资者岁钱二千。博士教之，功多者为上第，功少者为中第，不勤者为下第，礼部覆之。十五年有五上考、七中考者，授散官，直本司，年满考少者，不叙。教长上弟子四

考，难色二人、次难色二人业成者，进考，得难曲五十以上任供奉者为业成。习难色大部伎三年而成，次部二年而成，易色小部伎一年而成，皆入等策三为业成。业成、行修谨者，为助教；博士缺，以次补之。长上及别教未得十曲，给资三之一；不成者隶鼓吹署。习大小横吹，难色四番而成，易色三番而成；不成者，博士有谪。内教博士及弟子长教者，给资钱而留之。[①]

这显然是在办学校，而且奖惩制度十分严格，对学习者和教习者都有说法。如此严格学成的乐人，必然成为太常、教坊属下各级音乐机构的中坚力量。他们可能会长期在宫中应役，也会到地方官府中执事，或者被皇帝赐予进入寺庙礼佛、随高官显贵回归地方。但不管怎样，都会使得上下相通，这便是轮训的效果。《教坊歌儿》诗曰：“十岁小小儿，能歌得《朝天》。”[②]可见轮训是从幼儿阶段开始。本来就是从各地乐籍之中挑选，经过十五年的严格训练，加之不断淘汰，焉能没有技艺精湛者？

到太常寺应教习的乐人，从第一次轮训时便有记录，“业成者进考”，“十五年有五上考，七中考者授散官，直本司”。虽然是散官并仍旧在本司之内，但毕竟在同类人中身份不同。由此也反映出能在太常寺中获得散官者是多么不易，15年的时间要年年轮值轮训，其中的佼佼者才能修成“正果”。所习自然应是难曲、难色大部伎等，“得难曲五十以上任供奉者为业成”。不够水平者则分流至鼓吹署，习大小横吹，当然也有难易，难者要学四番，易者也要三番，学好了可以由太常供给钱粮而留下任教，学不好还要责备教师，并分上、中、下三第者，这便是唐代的轮训制度！《大唐六典》以下一段记载将太乐署、鼓吹署教习的科目分类，各种乐曲教习所必须的时间规定得清清楚楚。

太乐署教乐，雅乐大曲三十日成，小曲二十日。清乐大曲

① 欧阳修、宋祁：《新唐书》卷四十八“百官志 · 太乐署”，中华书局，1975，第1243页。
② 孟郊：《教坊歌儿》，载《全唐诗中的乐舞资料》，人民音乐出版社，1958，第36页。

六十日，大文曲三十日，小曲十日。燕乐、西凉、龟兹、疏勒、安国、天竺、高昌大曲，各三十日，次曲各二十日，小曲各十日。高丽、康国一曲。鼓吹署㭎鼓一曲十二日，三十日一鼓，一曲十日，长鸣三声十日，铙鼓一曲五十日。歌、箫、笳一曲各三十日。大横吹一曲六十日，节鼓一曲二十日。笛、箫、觱篥、笳、桃皮觱篥一曲各二十日。小鼓一曲十日，中鸣三声十日，羽葆鼓一曲三十日。錞于一曲五日，歌、箫、笳一曲各三十日。小横吹一曲六十日。箫、笛、觱篥、桃皮觱篥一曲各三十日成。[①]

学一曲时间最长是六十日，适于“两番并上”者。能入宫中轮训的毕竟不会是乐工的全部，更多的乐工无缘于此，由在宫廷中轮值而居于州府者对下面的乐人进行培训倒是有可能的。刘禹锡在《伤秦姝行》序中即有在地方居住的“国工”教诲乐人的信息。

河南房开士，前为虞部郎中。为余语曰：“我得善筝人于长安怀远里。”其后开士为赤县，牧容州，求“国工”而诲之。国工何指？诗中有云：“蜀弦铮摐指如玉，皇帝弟子韦家曲。”[②]

国工住容州，又是皇帝弟子，这既可能是为轮值宫廷居于地方者，又可能是因战乱国工流落地方者。毕竟，刘禹锡生活的年代在“安史之乱”后，但也不能排除有前者的可能性。《山西通志》云：

吕元泰，为清源（今属太原市清徐县）尉。神龙元年（705），大水，求言。元泰上书言时政曰：“……比见坊邑相率为浑脱队，骏马胡服，名曰‘苏莫遮’。旗鼓相当，军阵势也；腾逐喧噪，战争象也；锦绣夸竞，害女工也；督敛贫弱，伤政体也；杂服相欢，非雅乐也；浑脱为号，非美名也。安可以礼义之朝，法侈靡之俗。”[③]

---

① 《大唐六典》卷十四，近卫公府藏版，昭和十年京都帝国大学文学部印，第24页。

② 刘禹锡：《伤秦姝行》，载《全唐诗》，中华书局，1960，第4002页。

③ 王轩等：《山西通志·名宦录一二》，中华书局，1990，第7931页。

作为地方小吏上书，所言肯定与身边所见之事相关，如此，则唐中宗时地方上的乐舞竟然也有“苏莫遮”等胡乐，显然与轮值上下的乐人们的传授有着相当的关联。

轮值轮训制度有其延续性，而且会常常对宫廷中的乐器及乐舞、乐曲进行调试规范，并由专署负责对乐人技艺水准的考核教习，以下史料说明宋代的事情。《宋史 · 乐志》云：

> 景德二年（1005）八月，监察御史艾仲孺上言，请修饰乐器，调正音律，乃诏翰林学士李宗谔权判太常寺，及令内臣监修乐器。后复以龙图阁待制戚纶同判寺事，乃命太乐、鼓吹两署工校其优劣，黜去滥吹者五十余人。宗谔因编次律吕法度、乐器名数，目曰《乐纂》，又裁定两署工人试补条式及肄习程课。
>
> 明年八月，上御崇政殿张宫县阅试，召宰执、亲王临观，宗谔执乐谱立侍。先以钟磬按律准，次令登歌，钟、磬、埙、篪、琴、阮、笙、箫各二色合奏，筝、瑟、筑三色合奏，迭为一曲，复击鎛钟为六变、九变。又为朝会上寿之乐及文武二舞、鼓吹、导引、警夜之曲，颇为精习。上甚悦。旧制，巢笙、和笙每变宫之际，必换义管，然难于遽易，乐工单仲辛遂改为一定之制，不复旋易，与诸宫调皆协。又令仲辛诞唱八十四调曲，遂诏补副乐正，赐袍笏、银带，自余皆赐衣带、缗钱，又赐宗谔等器币有差。自是，乐府制度颇有伦理。[①]

正是这种对乐器、乐律、乐调的不断调修，显示出人们对“乐理”认识的不断深化与进步；对乐曲、乐舞的规范，又使制度上更显得统一，乐籍中人在肄习之时也才会有章可循，从中央到地方在乐制上也才会显现出同一性。更何况宋代为了维护这种“同一性”，还设置“教乐所”，这样，自上而下便保证了大关系的一致。《东京梦华录》和《梦粱录》中都有对教乐所的

① 脱脱等撰：《宋史 · 乐志》，中华书局，1985，第2945页。

记述，而且可以看出其职能相当重要而广泛。从某种意义上可以说，唐代的乐籍人员轮训的制度在宋代得以更加明确：

凡禁庭宣唤，径令衙前乐充条内司教乐所人员承应。

教乐所人员等效学百禽鸣，内外肃然，止闻半空和鸣，鸾凤翔集……教乐所乐部例于山楼上彩棚中，皆裹长脚幞头……教乐所伶人，以龙笛腰鼓发诨子。[①]

轮值轮训应是上下一致、上行下效，也有逆向教习者。这大概是因为某一时期宫廷中的乐官的技艺还不及王府乐官之故。以下为明代的一条史料，说明上下互通的情况。王圻似乎对神乐观不精习的现象不可理解，但是这却反映出当时历史的实际。

英宗正统元年（1436）十二月，命秦府等府典乐。吴从达等五员于神乐观教乐舞生演奏。

臣谨按：王国赐乐之始，例选神乐观乐舞生五人往教习之，诚以其精习有素也。今乃反取王国之乐官以教习神乐观乎？[②]

中国音乐律调谱器能够保持相对统一的根本原因，就在于乐籍制度下通过教习培训，以及由中央政府赐给乐器、乐人等方式，自上而下使得从宫廷到地方政权、王府、周边属国在音乐文化的主导层面保持一致。以下是蕃国、属国求赐乐器乐人的记载。

永乐三年（1405）六月，朝鲜请颁乐器，从之。

朝鲜国王李芳远奏：洪武中，蒙赐庙社乐器，年久损敝，

---

① 吴自牧：《梦粱录》，浙江人民出版社，1984，第16—20页。

② 王圻：《续文献通考》卷一百四“乐四”，商务印书馆，1936，第3720页。

乞再赐。帝命工部制乐器赐之。礼部言：乐器原赐编钟编磬各十六，琴瑟笙箫各二，今议琴箫各倍之庶，协和音律从之。明年十二月，朝鲜国遣使贡马三十六匹谢赐乐器。至嘉靖三十一年（1552）十二月，朝鲜国李峘以洪武永乐间所赐乐器敝坏，奏请更易，并求律管仍乞遣乐官赴京校习，许之。①

（明太祖）四年（1371）七月占城国王奉表求赐乐器乐人不许。表言为安南侵扰，求赐以兵器、乐器、乐人使知为声教所被输贡之地不敢欺凌。帝命中书省移咨国王云：已令安南罢兵，至所请乐器乐人在声律虽无中外之殊，而语音有华夷之异，难以发遣。若尔国能有习中国华言可教以音律者，精选数人赴京习之。②

八年二月定，颁诏诸蕃国仪用堂下乐及大乐，蕃国迎诏用鼓乐。③

可见各蕃国、属国的庙社乐器是由中央政权统一拨赐。一旦敝坏，还能够继续乞赐，代代相传。中央政府是将乐人教习之后一同赐予乐器，并且有统一的律管保证乐律的一致性，这便保证了中原的音乐从律调谱器几个方面的输出。由此看来，从乐器的制作到乐官的教习乃至调律都有统一的规格，甚至乐曲都是由皇帝下诏颁布，以求统一。这便是封建大一统观念在音乐文化层面的具体显示。

宫廷中礼数太多，机构庞杂，因此分工也相对比较细致。虽然经过不断考核，技艺精到的乐人们会在出头露面比较多的音乐机构供奉，从而得到恩宠。那些技艺差者会不断受到调离的威胁，直到就乐悬操雅音的地步，毕竟是分层次的，也显示出有竞争淘汰的机制。地方官府以及承值王府和在军旅中应差者，不可能有如此细致的分工，正所谓“麻雀小五脏全”，越是低一级的单位，反而更要全面。反映在地方官府和军旅之中，乐人们既要在多种场合对仪礼中的用乐加以应对，更要面对频仍的筵宴之乐。承值于地方官府中

---

① 王圻：《续文献通考》卷一百四“乐四”，商务印书馆，1936，第3719页。
② 王圻：《续文献通考》卷一百四“乐三”，商务印书馆，1936，第3714页。
③ 同②，第3715页。

的乐人们既要一致性，又要全面丰富性。若讲技艺精到很可能不及宫廷乐工，这就是“专”“精”“通”之间关系的道理了。在轮值与轮训之时，由于在宫廷中受到全面教育的乐人，或是在宫廷中不同官署执事的乐人们，回到地方时更要将多种礼仪以及音乐形式和乐曲向地方官府中的乐人传授。有些是宫廷中专用的乐曲，诸如唐代的“十二和乐”，这种专为祀典当朝皇帝的各个先人而用的乐曲不在传授之列。这些乐曲显然不会在其他场合演奏，非在宫廷中轮值的乐工没有可能演奏这些乐曲。除此以外，多种礼仪、祀典音乐、军乐鼓吹、筵宴俗乐从宫廷到地方官府所用则表现出相当的一致性。

典籍所示，轮值轮训制是有连续性的，从唐代到明清均如此。宋代，不断征调遴选各州县的乐人进京轮训，并相对固定一些乐人长期地在太常执事。遇到宫中大型庆典，则征调府县和军中乐人应差。

> 乾德元年（965）……诏选开封府乐工八百三十人，权隶太常习鼓吹。
>
> 四年春，……按视教坊、开封乐籍，选乐工子弟以备其列，冠服准旧制。[①]

北宋时期，都城有修乐司，专门为律调谱器一致等项服务。并专设教乐所，显然是先培训再上岗的形式。元代宫中太常、教坊乐传承也是通过教习完成的。《元史·礼乐志》载宪宗三年：

> 冬十有月，敕乐工老不堪任事者，以子孙代之。[②]
>
> 元世祖中统二年（1261）十二月命太常少卿王镛教习大乐。[③]
>
> 至元三年（1266）十一月，太常寺以新拨宫县乐工文武二舞

① 脱脱等：《宋史·乐一》，中华书局，1985，第2940页。

② 宋濂等撰：《元史·礼乐志》，中华书局，1976，第1692页。

③ 王圻：《续文献通考·乐考·历代乐志》卷102，商务印书馆，1936，第3703页。

四百一十二人未习其艺，遣大乐令许政往东平教之。……至元二年九月省臣言言太庙殿室向成，宫县乐器咸备，请徵东平乐工赴京师肄习以俟享庙。……四年三月敕，中都路建习乐堂，使乐工肄习其中。[①]

宫中乐人籍内传承，子孙继代，同样也要教习，说明乐籍制度的连续性。新拨乐工要教习，太常新创乐曲也要教习，教习的对象不仅仅是宫中以及孔圣人所在的东平府乐工，在中都路亦设习乐堂，说明教习乐舞是普遍现象。

明代统治者重点对山西、陕西、河北、江苏、河南、山东等地的乐户们进行培训，除了各地官府自身需要之外，还要备京师之用。《续文献通考·乐考·历代乐制》载：

英宗天顺三年（1459）十月，选山西、陕西乐户赴京应役。教坊司奏："恭遇大祀天地山川，导驾迎引及正旦冬至圣节，合用乐工两千余人，今本司止存乐户八百，余乞行南京并顺天府、陕西等布政史，于乐户内选娴习乐艺者送京备用。"帝曰："南京乐户不必取，第山西、陕西精选送来应役"。又云：国初有旨，徵东平乐。太常徐公遂典乐向日月山奏观，乞增宫县登歌，文武二舞。令旧工教习，以备大祀。故令乐户子孙，犹世籍河汴间。[②]

这里的山、陕、东平、世籍河汴间的乐户，均可视为朝廷乐籍的培训基地。就山西乐户说来，是朝廷有意识地将罪吏及其家族发配至此，永乐年间以下尤甚。其中一些技艺精到者则被遴选至京师供奉，典籍中记载尤多，诸如《万历野获编》就谈到当时的京师乐户大抵皆大同籍等等。这种"基地"的建设与相对集中的选拔，也是符合唐代以来以京师一千五百里路以内轮

---

① 王圻：《续文献通考·乐考·历代乐志》卷102，商务印书馆，1936，第3704—3705页。
② 同①，第3721页。

值轮训制度规范的，只是较唐代以京师为半径，一千五百里路以内的诸州县均按分配名额而遴选乐户者，明代更侧重于“基地”建设。至于陕西，与金代以下的京师稍远，这不能不看到其在历史上的特殊地位，毕竟其在唐代是京师的属地，而宋代都城迁至汴梁，这里也在轮值的范围之内。还要考虑到作为数朝古都所在地，必然有乐籍制度下“基地”建设的内容，因此，明清时期此地的乐户依然众多有着深刻的历史背景和原因。

《清朝文献通考·俗部乐》载：教坊则由各省乐户挑选入京补充。我们说，起码是在明代，地方乐人须掌握的曲目与宫廷依然有相当的一致性，否则这些乐人们到京师执事应差时便会无所适从。由此也给我们一种启示：由于音乐的特殊性，我们不可能听到由古人演奏、演唱的乐曲，古代宫廷音乐究竟如何、军乐又是怎样，当我们了解到中国历史上这种轮值轮训制度（轮值的制度不仅限于乐籍，许多行当都要到宫中执番的，只不过由于音乐与礼仪规范的特殊性，更需要先轮训再上岗罢了。音乐与他种艺术不同，除了独奏的形式外，更多是群体的合作。执各种乐器者，在合奏乐曲时，既要自己奏好，还要体现集体性，集中训练尤为重要）下地方乐人与宫廷音乐的关系，就会觉得如果要了解中国传统音乐的形态，了解历史上宫廷音乐的面貌，还是可以从现存于民间的传统音乐形态中找到历史的影子的。何况有些并非影子，而是实实在在的音乐。诚然，要将现存民间浩繁的音乐曲牌进行剥离，说哪些用于礼仪，哪些用于筵宴，不是一件十分容易的事。正如黄翔鹏先生对笔者所诲，将“乐府诗集”按朝代剥离都是十分困难的，即便是乐府诗的专研者，对这个问题也没有真正搞清楚。何况现存民间的音乐种类不同，用途、时代各异。说其困难，但并不等于不可以分析剥离，毕竟《朝天子》应当用于朝会，《将军令》应当更多用于军旅。循此分类，还是有一定章法可依的，尚需仔细斟酌。

乐户的轮值，作为制度而一直延续着，不仅居住在地方上的乐户要到宫廷中轮值，而且，也有一批人专门到各级地方官府中执事应差，即便是在雍正皇帝禁除乐籍后近两百年，在山西依然保留了乐户轮流到地方官府中应差的做法。乐户每次执番为一个月，这与唐代以来的律法相同，可以视为轮

值的余绪。以下的资料就很能说明这一点：

> 民国十五年以前，凡河津籍乐户，每年均有一个月到县衙义务服务，名为“听差”。县城设坊子，供乐人居住，民国初年管坊子的叫郭十三。凡官府迎送官员，宴请宾客，春秋祭祀，祭礼迎神，均要乐人吹奏助兴，如遇宴请省州府官，还要坐唱戏曲和吹奏佐宴。张太娃曾为魏廷建、毛风刚、黄炳忠等县太爷走事。每个乐户班社均备有折子，一面书唢呐曲牌，一面书剧目，为备官府点选。凡遇迎上级官员必吹“状元游街”、“朝天子”、“将军令”等曲目，凡欢送官员必吹奏“节节高”，这已是各乐班已熟知的事了。民间婚丧仪礼，吹奏也有规范，如结婚拜天地时吹‘迎亲’，丧礼读祭文时吹“破海鳌”等。[①]

山西乐籍在县衙执事是一种普遍现象，并一直延续到民国时期。当时在稷山的衙门口就有官方设的艺人公共下处（住房），经常有艺人留住，一切开支由总班头李明娃（县城西关人）负责供给，主要服务于官方的迎上送下以及一些宴会等，人员统一由总班头安排。[②]民国时期高平县城在县衙的旁边有咽喉祠一座，[③]当地的乐户们尊奉咽喉神，县衙旁的这座咽喉祠，既是乐户们供奉咽喉神之地，也是为县衙执事听差的落脚场所。

以上事例清楚地表明，虽然乐籍制度在雍正朝即被革除，但直至民国时期山西仍有乐户轮值的传统，乐户每次执番为一个月，这与唐代以来的律法相同。在上千年历史发展的过程中，乐籍到宫廷和各级官府中执事应差，是有一致性的。地方官府也要迎来送往，举行各种繁复的礼仪庆典，虽然其程序及所用乐户的数量上可能较宫廷简化一些，但基本内容与形式相同。地方官府中的乐户，也要经过相应的培训，才能在不同场合和礼仪庆

---

① 许世杰、师天群：《河津鼓吹乐源流浅谈》，载《中国民族民间器乐曲集成 · 山西 · 临汾 · 河津卷》，油印本，第90—93页。

② 参见《中国民族民间器乐曲集成 · 山西卷》各县市的送审稿。

③ 参见《高平县志》，中国地图出版社，1992。

典中演奏相对固定的曲目，由此形成了从宫廷到各级地方官府乐户文化内涵的一致性。

我们之所以对这种制度如此看重，实为在这种制度下，中国的音乐文化无论是雅乐，仪礼鼓吹，筵宴俗乐均是自上而下的一脉相承。《唐会要》卷三十二：

> 开元十三（725）年，诏燕国公张说，改定乐章，上自定声度，说为之词令。太常乐工，就集贤院教习，数月方毕。因定封禅郊庙词曲及舞，至今行焉。①

雅乐经皇帝御批之后，便由太常乐工教习。而作为雅乐者，自上而下是有着相当的一致性，多种地方志书中，都可以看到经过各代皇帝御批的雅乐仪式、乐谱、歌辞等等。

> 太宗文皇帝……乃命太常卿祖孝孙正宫调，起居郎吕才习音韵，协律郎张文收考律吕，平其散滥，为之折衷。……祖孝孙始为旋宫之法，造十二和乐，合四十八曲，八十四调。开元中，又造三和乐，又制文舞武舞。文舞朝廷谓之九功舞，武舞朝廷谓之七德舞。乐用钟、磬、柷、敔、晋鼓、琴、瑟、筝、竽、笙、箫、笛、篪、埙、錞于、铙、铎、舞拍、舂牍等，谓之雅乐。唯郊庙元会冬至、及册命大礼，则辨其曲度章句，而分始终之次。二十九年六月，太常奏东封太山日，所定雅乐。其乐曰豫和六变，以降天神，顺和八变，以降地祇。皇帝性用太和之乐，其封泰山也。登歌奠玉幣，用肃和之乐，迎俎用雍和之乐，酌福饮福，用寿和之乐，送文迎武，用舒和之乐。亚献终献，用凯安之乐。迎神用夹钟宫元和之乐，禅社首送神，用林钟顺和之乐。享太庙迎神，用太和之乐，献祖宣皇帝酌献，用光大之

① 王溥：《唐会要》卷三十二，中华书局，1955，第595页。

舞。懿祖光皇帝酌献，用长发之舞，太祖景皇帝酌献，用大政之舞。世祖元皇帝酌献，用大成之舞。高祖神尧皇帝酌献，用大明之舞。太宗文皇帝酌献，用崇德之舞。高宗天皇帝酌献，用钧天之舞。中宗孝和皇帝酌献，用太和之舞。睿宗大圣贞皇帝酌献，用景云之舞。徹豆用雍和之舞，送神黄钟宫永和之乐。[①]

正是在宫中的不同场合、不同人物的祭祀仪礼中，都有比较固定的乐舞应用，不得随意更改，因此这些乐舞应该是专用的。“十二和乐，四十八曲，八十四调”，都是由太常根据皇帝的旨意而专门创制，以供进入太常的乐工教习应用。自然，不同的时代专用曲目会有所不同，在乐调、乐律一致的情况下，宫廷雅乐因不同朝代呈现出一定的变化也是必然的。这从宋代以下的典籍中都可以体现出来。

以上是雅乐的情况，太常寺鼓吹署中所用的鼓吹等音乐，则更多显示出宫廷与地方官府用乐的一致性。这是因为羽葆鼓吹仪仗音乐等等被广泛应用于宫廷、军旅和地方官府之中。文献记载中有“习难色大部伎”、“易色小部伎”，“不成者隶鼓吹署，习大小横吹。难色四番而成，易色三番而成”等，说明是分各个层面轮训乐人。既有大部伎、小部伎，也有隶鼓吹署习大小横吹者。显然是说宫廷音乐的各个层面均有教习。

那么，教坊乐是否亦如此呢？既然教坊乐更多用于筵宴活动，便有一个上行下效的过程。教坊乐部是以俗乐为基调的综合体。所有从边地以及境外进贡或以其他方式得到的种种乐部，诸如隋唐时期的七部乐、九部乐、十部乐等，均在教坊乐之内。在教坊中所长期表演的大曲、乐舞等等，也是历代传承之为要者。就此说来，无论是宋代，还是其下的元、明时期，大曲、细乐、队舞、队戏、角觝、杂剧等等，都是由教坊乐的统系得以播衍；地方官府、军旅，都需要筵宴俗乐，而非仅需礼仪之乐。如此，必然有相当的部分需要一致性。在宫廷中经过轮训的乐人们并非仅仅是在太常中执事，有相当部

① 王溥：《唐会要》卷三十二，中华书局，1955，第596—597页。

分也在教坊中应差，太常与教坊中的乐人可以互相流通，奏雅乐与奏俗乐者并无绝对严格的界限，白居易的《立部伎》诗可以明示。宫廷中如此，在地方官府中的乐人则更是要面面俱到了。如果说，宫中礼乐因朝代的更迭会有相当的改变，那么，最能反映出上下一致，隔朝隔代依然可以使用的当是教坊乐，这也正是唐宋以下教坊乐系统在轮值轮训的制度下更有一致性和延续性的原因。

自乐籍制度建立之初，便形成了宫廷与地方官府均有之的格局。只不过随着时代的变化，宫廷与地方官府所辖乐户的比例有所不同而已。宫中乐籍相对集中，因而显得量大，而地方官府按一地之乐户，其数量显然不能与宫廷相提并论，但由于分布广泛，加在一起的量还是相当大的。加之军中乐营，各王府、达官显贵们占有相当数量的乐户，形成了庞大的、具有普遍意义制度下的专业乐人网络群体。当然，我们还要注意以前鲜有论及的寺属音声人，通过近期史学界对敦煌出土卷子的探讨，比较清楚地表明了历史上的这一群体亦为乐籍人色的有机组成部分，至少唐宋时期寺庙中的奏乐者多属此类。

宫中的太常与教坊可比作军营，各地经过遴选的乐人们到这里进行轮训之后，其中的一些人便被留在宫中轮值，而有些人则回到地方官府，并对另一层面的乐籍进行培训。正如我们前面所论，既然是轮训，既然是被习各种礼典，以及其中的用乐，必然要有规范，要求一致性。这样，在宫中轮值者在结束轮值时回到州县居住，亦会对地方官府中的用乐进行训练、规范，毕竟有多种礼仪是与宫中相同的，其用乐也是一致的。因此，说这三者之间的乐调、乐律、乐曲相通就是这个道理。这也就是乐户后人仍有《朝天子》、《将军令》、《大得胜》等乐曲的道理。所以我们说，当年的宫廷音乐在相当程度上并没有完全消失，而是通过另外一种方式得以传承下来，这些乐曲现在依然存于广大的乡村中间。

相比宫廷中的乐人而言，地方官府中的乐人更具稳定性，他们当色为婚，世代为乐人；而宫廷中的乐人则是在年龄上有些限制，所谓“六十以上及废疾者为官户，七十为良人”，则有可能是仅限于对宫廷中的乐户而言，

据《唐大诏令》：

> 太常乐人，今因罪谴入营署，习艺伶官，前代以来，转相承袭，或有衣冠世绪，公卿子孙，一沾此色，后世不改，婚姻绝于士类，名籍异于编甿，大耻深疵，良可哀愍。太常乐人蠲除一同民例诏。[①]

总体上讲此类人色一旦入籍便后世不改，但执事于宫廷的乐人却因皇帝的恻隐之心，诏令在一定的时候"蠲除同民"，是否宫中乐人才有优待也未卜可知。虽然诏令表明将太常的乐人名籍蠲除，但并未见到实效，而地方上的乐户则更多是世代相因。

当我们将这些理清，便会觉得以往许多不解的问题似乎豁然开朗。诚然，我们应该对区域性的音乐文化进行深入细致地研讨，亦要分门别类地对宫廷音乐、军乐、寺庙音乐进行分析，还要依现代的观念分乐种的对鼓吹乐、吹打乐、丝竹乐、锣鼓乐等等传统音乐形式进行研究，然而，没有注意到轮值轮训制给中国音乐带来惊人的一致性，则会在研究中造成不应有的局限。近年来已经有不少学者注意到虽然乐种不同，存在的区域不同，但在律、调、谱、器等方面有惊人的一致性；虽然问题已经提出，却由于缺乏整体把握，对这些现象解释便有不到位之感，有见木不见林之嫌。正是中国历史上乐籍制度下的轮值轮训制，才会使得自上而下音乐的中心特征与相关礼典等诸多方面一致。认识到这些，便可能对以往以为属于不同乐种、不同区域、不同类别的音乐纳入一个系统中进行综合研究。

乐籍制度下的轮值轮训，是有其深刻政治动因的。中国的封建社会，历来强调"大一统"的观念，主要是政治统一，意识形态统一，凡事总要寻求统一的步调，这也是封建时代政权的特色之一。乐籍制度的统一性，其实也反映出大一统观念的一个侧面，遴选乐人到宫中轮值轮训，既为宫廷太常教坊乐输送了新鲜血液，也使得从宫廷到地方官府的礼乐程式仪规以及乐曲、

① 参见黄现璠：《唐代社会概略》，商务印书馆，1935，第17—19页。

乐调、乐器、乐律保持了相当的一致性，自上而下地形成一个网络体系。这个体系是以制度的形式得以强化和完善的，并延续了千百年。身份低贱的罪民群体的存在和不断补充，成为实施此种制度的有效保证。正是在轮值轮训的制度下，中国传统音乐才会自上而下，自宫廷到地方官府，从军旅到寺庙有更多的相同、相通之处的。中国传统音乐之主脉上千年的历史时期内是在乐籍制度下得以发展和延续的，轮值轮训的制度是传承一致性的可靠保证。甚至可以说，在乐籍制度下的中国音乐文化传统，其主脉是由乐籍中人创造播衍的。

由于乐籍制度的消亡，轮值轮训制已经不复存在。音乐文化传承体系受到破坏性、甚至是毁灭性的打击。起码，我们对“四十大曲”与“小令三千”已经不可能得知其全貌了，这不能不说是历史的遗憾。但由于传统的“顽固”性，我们仍可以从传统音乐在民间的遗存中感受到其大概。虽然制度已经不存，但制度的解体并未导致乐曲立刻烟消云散，除籍之后的乐人们将世代创承的乐曲代代相传。所以我们说，要管窥历史上的宫廷音乐、军乐、宴乐，都可以走到民间去，特别是中原地区的民间去，只要你有着相对合理的知识结构，相对宽的知识面，就能够从现存于中原地区民间的传统音乐中找到你所感兴趣的东西。的确，这需要有眼光，否则，即便是一块璞玉摆在你面前也可能让其随便地从视野中消失。

乐籍制度在清雍正年间被禁革，但实际的情况却是直到民国期间，由于传统的惯性而一直延续，成为制度解体之后的“约定俗成”。在山西等地的实地考察中发现，20世纪，特别是下半叶以来，传统发生了严重的断裂，承载传统的乐人们多已风烛残年，由于对音乐文化传统的保护力度不够，任其失散，如不抓紧抢救，投入相应的人力和物力对其进行深入全面地研究，则可能随着这一群体的消亡而损失殆尽。这正是我们所忧虑的。在一些鼓乐班社不断加入世俗新曲小调以适应现代人的审美情趣和欣赏口味的同时，许多传统乐曲由于多年不演奏而很可能随着老艺人们的谢世而不复存在，一些礼仪规程也皮毛不存。制度不再，仪规不再，虽然乐曲尚存，却也是有如断壁残垣，不复完整。毕竟，文化已经转型。我们所要做的即是将中国传

统音乐文化深层的和形态的东西加以发掘和归纳整理，以期在转型之后，能够将其中优秀的文化因子传承下去。这也是从史学、文化学，民族音乐学的角度与层面对中国音乐文化传统进行研究的根本所在。

（原载《中国音乐学》，2001年第2期）

中国传统音乐存在方式管见

萧　梅

相对于西方传统音乐体现为数理逻辑的平衡、对比、和谐、一律的乐音运动结构的思维方式——“抽象的逻辑乐思”，中国传统音乐的思维方式则是一种“具象的观念乐思”。[①]它不以自然音响、实验、形式逻辑及结构曲式为标志，而以社会伦理、直觉把握、整体辩证及细节意义为标志。这种音乐思维有其哲学基础。西方哲学方法突出理性的内在辩证及理性批判；中国哲学方法则潜藏着一种对于现实条件的需求及感性承受的特色。这导致了文化价值的伦理社会化取向，使中国传统音乐在言志、言情及审美中，密切联系着诸如传存、政教、组织、民俗、娱乐等多种实用功能。因而其音乐感受是整体文化功能的体认，及主体活动方式的感性承受。[②]在中国传统音乐中，主体活动方式的对象并非“乐理”所条分缕析的认知对象，而提倡天人合一，心物一体，情景交融以及“掘井及泉”的体验与智慧。

作者简介：萧梅（1956—），女。

① 参阅王耀华、肖梅：《中国古代相对稳定持续发展的音乐结构》，载《音乐研究》，1987年第1期。

② 这种感性承受一方面反映为对技法的直觉把握，一方面反映为对人格完善的理想直觉把握。

一、音乐观念与功能性乐种存在

在音乐活动的早期，大多与巫术及其操作有关。这是古人的生产、生活方式亦即文化的方式。“灵偃蹇兮姣服，芳菲菲兮满堂，五音纷兮繁会，君欣欣兮乐康”，正是“神降而托于巫”的生动写照。其实，作为形式逻辑基础上的独立的音响音乐概念在中国是相当晚出的。[①]直至春秋战国，所谓“比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐”（《乐记 · 乐本》），“钟鼓管磬羽龠干戚，乐之器也；屈伸俯仰缀兆舒疾，乐之文也”（《乐记 · 乐论》）等等，都反映了其时之乐为载歌载舞的混合形式。而“乐”之所以为“音乐”所沿用，可见在中国古代音乐的发展演变中仍保留了以行为操作为核心的注重过程、动态、功能的整体音乐观念，也是强调存在与万有的本体观念。古代的“乐”与巫术、祭祀紧密相连，不仅与采集及农耕民族的心理特征相适应，更重要的是这种“乐”与人类的自身繁衍相联系。除了祭祀祖先、神灵、山川的乐舞之外，在带有强烈的两性关系及生殖崇拜的“社祭”之中，则更富于风俗性乐舞的狂欢，所谓“男女聚会、讴歌相感”。西南少数民族史料中对此多有记载，每到孟春时节，男女相聚于野，吹起芦笙，踏歌踏舞，互择配偶。其中突出的象征则是必须在舞场当中植木或树一株，或称“鬼竿”或称“花树”，以供舞者旋跃其下。有学者曾考证“乐”字是“从木、幺幺声”的形声字，并提出以木为形符的古“乐”字，是否与上述歌舞中共有的“立木于野”有关？或是一种宗教意义的标志？[②]笔者肯定这一疑问。所谓“立木于野”之“木”，即为“社木”，以象征阳具。《周礼 · 大司徒》：“设其社稷之坛，而树之田主，各以其野所宜木，逐名其社与其野。”而“社木”，别名田祖或田主。《诗 · 小雅 · 甫田》：“琴瑟击鼓，以御田祖，以祈甘雨。”由此可见，“乐”之初始的繁衍意味是既包含了人类自身的繁衍又包含了丰收

---

① 即便有“音乐”概念，也不是纯粹音响形式意义上的“音乐”概念和形态。

② 冯洁轩：《“乐”字析疑》，载《音乐研究》，1986年第1期。

的祈愿的。[1]至今，在贵州的黔侗苗自治州地区，就有在每年七月庆祝丰收的吃新节中，同时以歌会的形式进行择偶的活动。因此，笔者赞成这样的观点：儒家的根本思想，乃生发于“生殖崇拜”观念。而这正是中国文化最深层的结构之一。[2]当然早期的生殖崇拜在世界各民族中是有普遍性的，古埃及、古希腊、古罗马均极盛行所谓Phallus崇拜。由于两性禁忌制度的不同发展，造成了中、西生殖崇拜文化内涵的流变，西方人在伊甸园之外的放逐中，缠绕着禁忌后的困惑。并由此分化出肉体与精神，善与恶，人与神等矛盾的对立。而中国人则在禁忌中转向人伦及世俗的规定并安然地承受于规定。其天与人、男与女、阴与阳转化成了对立统一的太极。并在这种一体化的生命哲学中相全相长。其实，后世的祈甘雨活动，原本都包含了农耕需求与男女交合的两层含义，只是由于两性禁忌制度的发展逐渐成为封建礼教文化的重要礼仪规范之后，这类活动便渐渐剩下农耕需求的一面及各种衍伸的含义，比如龙王爷显灵，不仅仅示意了雨水的丰润，还寄托了人生的信仰。这样的一种信仰，一套巫术，一袭传承的仪式和惯例，弥漫了神州大地。一年一度的“社火”，各种迎神赛会、祭社等等，演变着也幻化着民间大众集体性情感的寄托。其活动中所具有的仪式、惯例及操作，便逐渐凝结而为共通的象征——获得独立生命的艺术。那种顺时令而奏的乐曲，依庆典而蹈的乐舞，并非无稽之神秘，而实实在在有着丰富的内涵寓意。甚至在今天的民间实存神道设教中，这些巫术和信仰的对象依然是独具功能的。龙王、灶王、门神、娘娘、神媒……它们并不全然是“宗教想象或启示的产物，而是各种特殊活动的管辖者，可以说，是行政神，”是人们的实际生活、文化实践的对象化产物。笔者认为所谓中央集权的“封建大一统”，更多地是从国家、政权、政治的角度确认的，从民间的意识形态来说，绝非“大一统”。在世代相传以农耕为主的俗世生活中，中国人形成了祖先崇拜以及依凭宗法血缘

---

① 修海林:《“乐”之初义及其历史沿革》，其中强调了“乐”与农耕生活的关系，载《人民音乐》，1986年第3期。

② 此乃已故周予同先生观点。参阅何新《诸神的起源》，第140页。另外，广西花山崖壁画祭祀图中出现的男女性交图，也是很能说明问题的。

的关系去完善人伦的精神。由此衍化出的偶像崇拜、偶像专权则浸透在每一个族群、家庭以及每一个行帮中，甚至成为组织手段。比如画派、乐种、武林及各种宗法行会之中，各有祖师爷、掌门人；各有衣钵、行话，自成系统。这些适应于农耕生产的种种变体及相应的形同蜂巢蛛网般的手工业共同体，形成了交错不一的社会网络。它们自行其是，自生自灭，分化瓦解，却给予了广大民间社会文化以生存、繁殖的活力。对中国传统音乐来说，突出地反映为乐种的丰富和繁杂。

特定的乐种如“十二木卡姆”、“弹词”、“坠子”、“西安鼓乐”、“传奇”、“杂剧”等等，数不胜数。其称谓不仅仅是分类学、编目学上的一个概念，更重要的是各自所具有的符号系统及特定的主体与对象联系的符号化、手段化特征与深刻的文化信息及本质涵义。比方，每一个乐种几乎都有自己供奉的神明或偶像，如“宁昆”艺人供奉的祖师“翼宿星君”——老郎神，形成特定的表演程序、记谱体系，有着专门的演出场所、特殊的欣赏对象和欣赏方式，还有着种种严密的等级制度，一句话，各有其特殊的观念及行为模式。在音乐发言的过程中，信息所至，往往都伴和着约定的习俗而产生相似的心理过程，就像是“集体无意识”所追求的交感。在这里，过程的结果(如音响)是不被单独强调的，重要的是动态的整体。因此，乐种的研究较之目前抽象分类了的体裁研究更符合中国传统音乐的真实，有助于我们追溯其涵化、分化、流变、年代测定，进而揭示其所处的历史文化层面及其结构、功能、价值、审美等方面的信息和内涵。[①]有些看法认为在中国古代社会中，虽然早已形成了歌舞、说唱、优戏，却一直平行发展着，没有形成古希腊那样的综合的“戏剧”。笔者认为，如果将民间传统的歌舞小戏仅仅当作综合艺术戏曲的前身，便不能深刻理解和体会中国文化的性质。实际上，在明清戏

① 中国传统民间音乐中特有的口头传播方式，往往形成了重复率的累积，表现在创作方式上，主体能动的“投射”往往是以经验中的现实音调记忆为基础，而非以经验记忆中的“图式”规范为基础的再造，故具有模式化特征。许多乐种、品种往往是内生性的变化，集中体现为方言与移民迁徙，所以有它特殊的研究价值。当然，在研究进一步深入以后，并不排斥抽象化的体裁研究。

曲艺术成熟之后，歌舞小戏等乐种、曲种也依然没有停止自己的发展，而是齐头并进、相得益彰的。它们是和中国人传统的思维方式，生产生活方式相吻合的。各乐种无不具其文化归属及“指事”的功能。它们正是中国人传统地、艺术地掌握世界的方式，也是研究中国社会、文化、心理的宝贵资料！

二、记谱体系与整体性思维

中国传统音乐记谱体系具体地显示出其音乐思维、行为及传承、传播等各方面的特征。在记谱与打谱的两个重要环节上，中国传统记谱体系相异于欧洲传统音乐中的“本文化”与“化本文”。由于中国的传统乐谱多为文字谱，并非五线谱那样强调空间定位定量而一目了然（比方古琴指法谱，只记录动作和音位），其乐谱并不反映或表示乐音运动的逻辑必然性，所以，“释谱”、“打谱”、“读谱”的主体活动便成为重要的中介环节，为谱（本文）与实际音响留下了很大的余地。实际上，“打谱”亦为创作，异于欧洲作曲家的创作以乐谱为止，而表演仅是“化本文”的活动。在打谱中，各家、各派、各人都对乐谱有不同的理解（因为历史知识、时代风格、数据掌握不一，更何况中国文字的流变多义造成训诂及圈点句读的困难和麻烦），各个传派对谱字指法各有一套约定的术语和方法，所以打谱宛若音乐领域里的“经典注疏”。[①]不仅如此，就连相对固定音高的工尺谱，也存在一个读谱的问题。西安鼓乐中的“哼哈”读谱法就有以谱字、记号、用语等条件组成的乐谱谱面的“本腔”与利用读谱时的“哼哈”技巧把谱面上没有的时值、节奏、旋律表现出来的“彩腔”之分。[②]彩腔所凭据的“哼哈”技巧，充满了润腔学的

---

① 指法记号也具有多解性，例如琴曲《乌夜啼》中“三乍臣了却用テ”一段谱字，则先须训考“臣”字为“临”，而非“高”或“盒”，“臣了”即“临”了而未了。这段谱中，指法又有二解：三作之后名指在十徽上吟，或在第三作临了时，大指在九徽上吟，即大指吟。可见一句谱的指法之解，应随具体声音的体现来选择。名指、大指不同，音色力度不同，九徽十徽不同，音高亦不同。参阅姚丙炎：《琴曲钩沉·乌夜啼》，载《音乐研究》，1983年第4期。

② 参阅李石根：《西安鼓乐的“哼哈”读谱法》，载《音乐艺术》，1986年第2期。

丰富材料，故读谱又叫“韵曲”，其“韵”的把握与师承、修养及主体活动方式都有极大的关系。

可以说，传统音乐记谱法体现了浓郁的传存功能。虽然记谱只记紧要环节与关键要点，但却是抽象与暗示的迭映，是一种代表许多隐义的凝缩，好比文字的象形、会义、假借、指事、转注、形声，总依着图画文字的根源。传统乐谱更重要的不在与音声的一一对应，而是传“事”、指事。古琴指法谱以及其他文字谱后面蕴含着的一套套经验累积、传承而来的读谱方法和程序的规范。都在述说其“传统”的传存。传统音乐中始终没有统一适用的记谱法，单是古琴，就有不同谱式和多样化的传谱。这正相应于繁多的乐种、流派，也反映着各乐种、流派符号系统的手段化，因而它是记“物事”（务事）之方法，并于音声之际“乐”而文化。其过程、其手段便是其内涵、其意味，如同后人在观“八卦”之时，推及“宓义氏仰观象于天，俯观池于地，观鸟兽之文与地之谊，近取诸身，远取诸物”之初衷。

与中国传统记谱法中传存功能相辅相成的另一特征是注重阐释的功能。由于记谱只记紧要环节，便为解读留下大片补足与联想、阐释的余地。这与中国哲学传统是一致的。①尽管在释读中见仁见智，大可汗马牛、充栋宇，甚至于“数典忘祖”，却寄托了一次次思想、情感、观念、技巧的演变。这便是中国人的“发现”意识。天人各有其居、各有其是，一个“太极阴阳”便已蕴藉万物天下，关键在于你如何通过切身的感受去发现其“所蕴藉”，把对象“兴发感动的生命传达出来”，每一个人都可穷毕生精力去实践和完成这宇宙人类的真生命。由此，乐谱才能在不断的“解读”中使隐藏其间的符号系统一次次得以复活、再生，不再是过去时代的死物，而是活的力量，实时可感的内涵。在美学上才有那种生生不已、纵生大化的态度与观念，形成传统音乐乐思发展上崇尚行云流水、随感而发的自然气度，讲求经验和“掘井及泉”的体知。此

① 傅伟勋先生在《中国大陆讲学三周后记》中说：“譬如儒家与中国大乘佛教的思想发展，可以说是分别对于早期儒家的原先观念（如仁义礼智，天命天道等）与原始佛教的根本理法（如法印、四啼、缘起等）所作‘解释再解释，建构再建构’的思维理路发展史。”所以又说，以儒、道、佛三家为中国哲学思想史乃是一部创造的解释学史。

种"阐释",联系着"具象的观念乐思",强调的是直觉的把握,不仅给予个人充分表现的自由,又强调所有的感官都参与的"传通"。尤其是创作、表演层面的合二而一,构思与实施、思想与技术之间的界限不复存在,直而接体现为生动的个性流露(当然也有如古琴技术中那样的审美自我完成,则将创作、表演、欣赏完全一体化了)。在这样的符号化过程中,信息的传递包括了人体动作和行为过程,音乐音响与身体联系的密切超出了一切纯听觉的"观念性"。弹琴的指法动作,戏曲、曲艺中的手眼身法步都与音响一起成为信息的载体,而绝无逻辑上的绝对首要性与次要性。身体的动作甚至直接为音响伴奏,改变着声波在空气振动中的波形,这是一种特殊的身体行为及韵律,"它们不可能被分割开来,在运动过程中人们共同地感受和产生它。"[①]这种"体语"似的"象形沟通功能"增加了符号形态及媒介材料的层面,不仅为向外的传达增添效果,还在操作中引起相应的内在感觉和生理变化,在感觉的直接性中去经验音乐的一体性。这与中国的血族宗亲、祖先崇拜的人伦社会相适应,并表现为"口耳相传"的传播方式。在这种口传社会中,处理的大多为具体的经验信息,使行为者与接受者密切相关,互相参与。这种传播方式在传播学中又叫"亲身传播"。它直接影响到主体音乐感受的感知方式。中国传统音乐中的音乐感知与传习,并不像欧洲是以单个音在调性功能体系中的认知为始,通过视唱练耳的一套体系,着重于基本的音级及乐音组合的纵横向逻辑关系的训练,而是一种"曲调认知",它是以整个曲调旋律的骨架为单位的。在口传心授、师徒相承的关系中,乐人是一个唱段、一种曲牌的学,绝非"视唱"。反映在记谱中,则有如萨克斯所说的:其"记录的目的不是确定音高,因为歌手不是由各个单音去组合其旋律的,其旋律倒不如说是一个不可分割的整体"。这种"曲调认知"其实也是以感性的承受为主的。由此可见,中国记谱体系的存在方式正是由其结构与功能决定的,也只有整体的音乐活动,才能显现出音乐符号系统的存在方式。如果仅以乐音的运动形式为音乐的本体,根本无法解释、理解、思考中国传统音乐的存在。

---

① 参阅董维松、沈洽编:《民族音乐学译文集》,中国文联出版公司,1985,第102页。

三、细节意义与表现力

中国传统音乐在其多乐种、品种的发展中，积累了各自的程式，它们在长期的流变与传播中是相对稳定的。因此有关情感、情绪及个性的变化与创新往往突出地体现于细节意义之中。形成了敏锐的细节听觉。细节即各别要素。以音响细节来说，它在欧洲传统专业音乐中只有结构为作品或某种体裁手法才能显出作用和意义，才有审美价值可言。戴里克·柯克说过："一个典型的对位细节或赋格主题，在未知作品的结构结合为一整体以前是没有真实的意义的。"中国传统音乐中的音响细节却正相反。比方"单个音"本身就具有丰富的独立意义及一套相应的表现手法，就其内部而言则充满了偏离、游移、模糊的音高、时值、力度与音色变化的可能性，从而显示出"活的乐音"的神奇魅力。[①]不仅是单个音，就是一个乐句、一个小腔儿、一种特殊的节奏或发音方法都超过整个作品的结构，而获得相对独立的审美价值（有些乐种、品种往往就是因为某种别具特色的细节命名的），就像戏曲中对一个唱段中重点细节设计的重视。于是在固定板式之下，演员的创腔依然可以大显身手。可以说，在中国传统音乐形态中以流动的旋律为特征的"线的艺术"，其动力并非是因为曲式上多种形态的变奏及联曲特征，更主要的是节奏的自由（如散板）以及旋律延展中属于细节意义的每一个音的特殊表达方式。其实如散板一类自由的时间观念，便是"音腔"中音高、音色及力度变化中的定格性比完成这种定格变化所需时间的定量性更重要的音感观念所使然。[②]推究起来，音色的问题可说是中国传统音乐在细节音响技法发挥中的典型现象。从"单个音"的角度来说，声乐（民歌、戏曲唱腔）中有着各种各样的嗓音使用和气息运用；独奏乐器演奏中也有诸如古琴的吟、猱、绰、注以及散、按、泛等各种音色韵味的变化。除此之外，织体音色也具

---

① 参阅沈洽：《音腔论》，载《中央音乐学学报》，1982年第4期、1983年第1期。

② 同①。

有丰富的表现力。它形成中国传统器乐中不同音色乐器齐奏的“支声性音响织体”[①]，各种音色交汇一起，重迭错落，混响中辨明暗、辨虚实、辨神韵。甚至在庙堂的颂经歌诗中，僧家与善男信女“齐唱”的乐调，是那样参差错落、各吟其声，鲜明地迥异于欧洲音乐同类乐器在同一声部所追求的音色统一。那是一种个体生命的情感流露，一种朴质无伪、虔信自然的咏叹——自由自在的和鸣。由此，不禁令人联想到中国古代音乐以金、石、土、革、丝、木、匏、竹等制作材料划分的乐器分类，正是中国人偏爱音色的体现。是故，中国有丰富和完备的乐器分类而不能产生欧洲的管弦乐配器法就不足为怪，因为它们在观念、目的及依据的基础上根本就不相一致。[②]也许正因为音色在物理学性质上所具有的泛音迭加的立体性，塑就了“中国乐人对音乐的三维感受”。[③]这种音色感是否相当于欧洲传统和声所代表的纵关系？后者体现了调性功能支持下的旋律运动；前者则在观念情感激发下令旋律衍展和飞动，丰富的音色中常常伴随着一种特殊的音高游移，造成音响运动中的紧张感。如此音色、神韵的交辉映衬，“线的艺术”方能不绝如缕。

音色之重要，甚至可以说是乐思发展的支柱。中国传统音乐中的音色观念，首先是强调个人情感的自由抒发，以即兴性为特点的。贯穿于每一次“音乐发言”过程中的活的音色观念，正是多律制在中国盛行的缘故之一。也符合于幅员辽阔、族群分散及多种乐事的复杂要求。其次，这种极为敏锐的音色听觉，突出地代表了中国乐人音响细节要素方面的听觉程度；这是任何欧洲音乐传统熏陶下的人们难以比拟的。再则，这种音色观念，直接源于中国传统音乐符号系统中主体的内在活动方式，表现为音乐实践中程序化了的特殊的发声方法(奏、唱)，并成为传统音乐创作与表演理论中的重要部分。中国乐人对音色的把握，并不是以实验手段测出泛音的数量来求证

① 即使其间有旋律的不同，但也是微小的，属于细节意义的，而非结构的和声纵关系。“支声性”即“异声性”。

② 虽然欧洲音乐在近现代开始注重音色与织体的关系，但其出发点仍然是强调一种空间配置的功能性对比，如点描派所注重的在管弦乐配器基础上连续不断的不同音色乐器的衔接对比效果。

③ 参阅牛陇菲：《古乐发隐·结语》。

音色的变化，而是牢牢地立足于发音体和发音方法的运用上，因而唱、奏技巧十分发达，强调口形、动作、吐字、换气等等。在戏曲许多剧种中，常为发出某一种声音而苦练口腔的各种部位，诸如“显齿”等。这些特殊的声音结合在各地的方言中，往往就成为一个流派、一个乐种风格的象征，最典型的可见诸古琴记谱法中音位、指法两大系统对发音方法与部位的强调。它使我们深深感到，作为结果的音响运动与产生它的过程密不可分，并处处实践与体现着以行为操作为核心的注重过程、动态、功能的整体音乐概念。

吟、猱、绰、注，古琴家注重的不是音响的绝对值，而是产生音响的方法（其他乐器中的指法、弓法等亦然），每一个行为都联系着乐人的意念、感受、情绪和思维，这也正体现了这种主体活动方式与音乐音响之间的吻合。在古琴、戏曲及其他传统音乐上广泛而细致地研究、实践着音色、润腔等形态及其运用，装饰音、滑音、擞音、颤音、吟猱，各种复杂板式及节奏重音的不规则，阴阳、强弱、刚柔、虚实诸种趣味都倾其所能，完善着表现力。“细节意义”成了音乐中表现力的主轴，心有微动则无不可应诸弦、管、喉上，意趣生动、细微把玩，符合于每一个人、每一次“发言”的独特性，虽然“述而不作”，却述不泥古。注重“本文化”与“化本文”的相融相渗。

四、审美主体的自我完成

审美主体的自我完成主要体现于中国的文人音乐。尤其值得注重的是古琴音乐的“情感形象生理直录法”。[①]中国的文人琴家工于对直录法的研究，而以生理状态的“气”（操作上的完善与自如）为中介，导引指法的操作。这有点相类于中国的拳术，强调神到、意到、眼到、气到——动作以成。书法中也是如此，神意到时，顺气而成。古琴中指法动作的依据是“气”[②]，

① 参阅吴文光：《古琴音乐中的情感形象生理记录法》，载《音乐研究》，1984年第3期。

② “气”即气功之气，是生理的，它与神思意念相联。现代科学从信息论的角度已证明了心理、生理、物理之间的鸿沟是可以填平的，中国古人早就从实践上解决了它。

内心感受与情感冲动导致“气”的强弱、高下、虚实，必然导致动作的幅度、力度及音响律动。虽然古琴音乐体现的更多是中国文人阶层那种强调审美主体自我完成的过程（强调“过程”不仅限于文人阶层）。所谓过程，就是主体活动方式的过程，就是手段化的过程。在此，绝无什么“音响”与“非音响”的内在与外在之分。古琴音乐及其记谱法所寓示的一套情感、心理、生理贯通的方法，与中国传统技术发展着重于认识和控制心灵的特征正相吻合。古琴艺术旨在追求审美主体的自我完成，异于西方美学中“游于艺”的原则，而是“成于乐”。人成才能乐成，故文人音乐中，不似西方音乐中之频繁出现“神童”，因为如此“神童”的出现是基于对结构的逻辑形式及其关系的直觉把握之上；而文人琴家的直觉则建立于人格完善的理想之上，强调人格与乐格的成熟。古琴艺术中的流派是基于人格风范的流派，这岂不是一种人生理论的境界吗？进一步比较中国传统音乐与欧洲古典音乐，可见：在音乐符号化的发展中，中国传统音乐是以人的具体感受实践为轴心，以体认逻辑去符合阐释性的整体性原则；而欧洲古典音乐则是以音体系的逻辑形式为轴心，以工具逻辑去符合组织化的经济简化原则的。

当然，中国人这种追求自身的内源性认识，并不像许多哲学家评说的那样，仅仅停留于理论与智慧的思辨（甚或如罗素所界说的“富于理性的快乐主义”），中国人的内源性认识也发展了一套盖世绝伦的人体科学的方法与结果。气功就是一绝。古琴之声若使凡人于悠远缓慢之中不知所措，然而辅之以气功之道，心岂不能游于万仞之上？中国人任何一种创造的完成都意味着“气”的完成。这是人格的完成，复归于自我的完成。艺术如此，体育如此，理论也如此。因此，笔者认为不深刻地体会“气”之为用，便不能识得古琴乃至传统艺术的真谛。

总之，中国传统音乐的存在方式正是被其音乐文化符号系统中主体活动方式及系统结构的丰富性、功能的广延性所决定的。除此以外，绝无什么纯粹知性层面的、实体性、本原性的音乐“本体”。

（原载《音乐探索》，1990年第3期）

洞经音乐产生时间考辨

甘绍成

引　　言

洞经音乐是一种以谈演诵唱《道藏》[①]之精典《太上无极总真文昌大洞仙经》[②]（简称《文昌大洞仙经》）为主要内容的音乐。又称文昌洞经音乐。这种音乐，在《道藏》所集的宋元文献《太上无极总真文昌大洞仙经》、《玉清无极总真文昌大洞仙经》[③]等书中称之为“苍胡颉宝檀炽钧音”、“苍胡檀炽音”、“檀炽钧音”、“檀炽钧”。又称“大洞宝章”、“大洞云章”、“玉文云章”、“洞章”等。

所谓“苍胡颉宝檀炽钧音”，根据元人卫琪作注的《玉清无极总真文昌大洞仙经》和元人张勤订正、明人刘文彬校正的《太上玉清总真无极文昌大洞仙经》[④]两书所附的同一幅名为《苍胡颉宝檀炽钧音图》（见图一、图二）

作者简介：甘绍成（1957—），男。

① 《道藏》，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988。

② 《太上无极总真文昌大洞仙经》，载《道藏》第1册“洞真部本文类”，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988。

③ 《玉清无极总真文昌大洞仙经》，载《道藏》第2册“洞真部玉诀类”，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988。

④ 《太上玉清总真无极文昌大洞仙经》，载《藏外道书》第4册。

看，图旁注文引《太上无极总真文昌大洞仙经》卷五中的一段文字[①]加注曰："元始天王[②]始以高上混沌太元天宝玉皇之炁结一宝珠，命之曰'苍胡颉'。自玄元始，三炁凝成万炁，化生诸天，宝光分敷百千万亿，结成《大洞仙经》。凝而成云，绚而成章……此经聚则为'苍胡颉'，散则为'檀炽钧'。所为宝，即《度人经》黍米珠；所为乐，即《玉皇经》钧天妙乐也。"笔者根据元人卫琪作注的《玉清无极总真文昌大洞仙经》，借助道教和其他汉语工具书将此段话译为：

元始天王当初用"高上混沌太元天宝玉皇"[③]之炁[④]，凝结

① 此段文字云："道言：尔时，元始天王以大洞高上混沌太无元天宝玉皇之炁，结一宝珠，命之曰苍胡颉。曰：吾以此宝珠从道妙一，善贷生根，孕玄分元，诞始传真，化生诸天，凝成万炁，大哉至宝，惟我独存。今为玉宸道君重出斯宝，诸天帝王、天真大圣瞻望宝光，其光分敷百千万亿，结成《大洞仙经》玉文，凝而成云，绚而成章，诸天帝王天真大圣，以清明识，以始通观，以华舌通，齐声宣咏大洞云章，响彻万天，流响九地，天界地界，水界神乡，一切神灵，不离本坐，俱睹云章，绚目仙梵，历耳皆悉……咸承光音。"（载《道藏》第1册第509页）

② 一说为盘古真人，始于晋葛洪《元始上真众仙记》（又称《枕中书》）："昔二仪未分，溟涬鸿蒙，未有成形，天地日月未具，状如鸡子，混沌玄黄，已有盘古真人，天地之精，自号元始天王，游乎其中。"（载《道藏》第3册第269页）一说为混沌氏或元始天尊，如《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷七注："昔天地未判，元炁始凝，形如鸡子，中有混沌氏生焉，盘踞中央，自分清浊阴阳二炁于上下，头乘干天，腹盘坤地，混沌氏日长一丈，天地亦长一丈，如此九万九千九百九十亿万劫，两仪方定，以身中九宫之炁，上结九天，下凝九地，炁中之神王九天，炁中之灵主九地，以心肾为坎离日月，五脏真炁为五星，九窍之精为北斗，以呼吸为巽风，以声音为震雷，以津液炁血为兑泽，以身体为艮山，堪舆河岳，似混沌氏形质，故崇卑不等，故有山崖峰岭凸凹之不齐。混沌氏飞神升化于九天之上，是为混沌自然元始天尊。"（载《道藏》第2册第668页）又《上清灵宝大法》卷一〇"三界所治门"条云："元始天尊，九圣之尊。万化之源，道之玄炁。故称云元始天王者是也。乃上清之道尊，为玉箓上皇，居玉清圣境，治玄都玉京。"（载《道藏》第30册第730页）

③《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷三注："高上者，高高在上不可名言，即无极也。混沌太无元者，即元始之祖炁，生于混沌未分，空洞之中，太无之始。元者，始也，故号元始，或云混沌，亦通。今本无元字，当添置之，盖元始谓之高上混洞太无元，灵宝谓之赤混太无元，老君谓之冥寂玄通元，总谓之三元，非天地水三元，乃生天立地之祖炁也。天宝者，元始号天宝丈人天宝君。玉皇者，非常所谓玉帝，玉以比德，以其性温润而劲硬。皇者，大也，元始以其本身至大至宝之炁，成立天地，开物成务，孟子所谓浩然之炁充塞天地是也。"（载《道藏》第2册第621页）

④《汉语大词典》谓："气"的古字。道教多指人的元气。《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷一云："光炁凝定，然后调声正炁，吟咏洞章。"（载《道藏》第2册第603页）同书卷六云："大洞经以炁为主，有炁则能养神，有神则能养虚，果能虚灵，则合虚无自然之理矣。（载《道藏》第2册第652页）

成一颗名曰“苍胡颉”[①]的宝珠。自玄元[②]始，三炁[③]凝聚成万炁[④]后，在诸天[⑤]经过化育生长。宝珠反复敷演出百千万亿[⑥]的光音[⑦]，或凝聚成云篆[⑧]，或绚彩成文章，演成《大洞仙经》。

---

① 全称“苍胡颉宝”。《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷五注：“《大洞仙经》之号曰苍胡颉宝……宝与珠一也，即身中一粒金丹是也，谓之摩尼宝珠，又曰黍米珠，玄珠，明窗尘还丹，神丹，玉壶丹，紫金丹，金液还丹，刀圭大药，圣胎婴儿，千名万号，不一而足。”（载《道藏》第2册第642页）同书卷八注：“苍者，青阳正色，胡者，大也，元炁光明正大，颉者，直上而劲，故下品十一章云：五炁理中颉，言元始以其至大至宝之炁，结成宝珠，而命称之曰苍胡颉。”（载《道藏》第2册第669页）“苍胡颉者，即《度人经》之黍米也，人之一点灵光便是。”（载《道藏》第2册第672页）

② 指天地未分时产生的混沌一体之炁。为玄炁和元炁的合称。《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷一云：“无极而大极，盖无极一动而为阳，以生玄炁，属水，故曰太易。生玄光，静而为阴，生元炁，属火，故曰元命。”（载《道藏》第2册第600页）同书卷三注：“太玄者，先有玄炁元炁，然后有始炁次第生长，故当敷演太玄之炁。”（载《道藏》第2册第619页）

③ 指太玄太元太始三炁。《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷八云：“太易太初太始，即太玄太元太始也，玄元始三炁周备，是为天地之根也。”（载《道藏》第2册第678页）

④ 万wàn【形】极言其多。万炁，喻九万九千九百九十亿万炁。《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷八引《大有金书》云：“玉皇之炁九万九千九百九十亿万炁。”（载《道藏》第2册第670）

⑤ 道教谓之三十二天。《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷八云：“九炁各生万炁，以生成四梵种民四天、无色界四天、色界一十八天、欲界六天，谓之三十二天。”（载《道藏》第2册第670页）

⑥ 喻众多。

⑦ 即宝珠之光，檀炽钧之乐音。简称光音。《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷八有“咸承光音，所及十缠九结六染七尘，于时顷间，一时解脱”之说。云：“三界鬼神皆承仗大洞宝珠之光，檀炽钧之乐音。”（载《道藏》第2册第671—672页）同书卷七“万道由通生”条中，卫琪注曰：“且天王说经，始因灵风振响，宝光成音，集光中之音，反复敷演，方成洞章。”（载《道藏》第2册第667—668页）

⑧ 据《中华道教大辞典》“云篆”条解释：①符字的一类，有时也泛指符字，道教认为此类符字皆系三天自然之气结成，天真仰写，方传至下界，“篆者，撰也，撰集云书谓之云篆”(《云笈七签》卷七)《说三元八会六书》)。故其笔形常作云气缭绕之状，曲折盘纡。②指一种天书，称为《云篆明光之章》，道教称此乃“自然飞玄之炁结空成文字，方一丈，肇于诸天之内，生立一切也”(《云笈七签》卷七)。“为顺形梵一书，文别为六十四种，播于三十六天。”(同上，《云篆》)梵书指传说中的由大梵即元始之炁结成的符书，实指灵宝五符一系的符字，故云：“《云篆明光》，五符一五胜之例是也。”

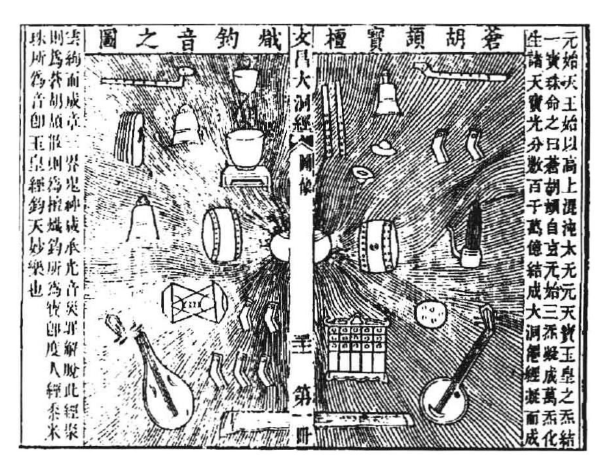
《大洞仙经》凝聚时成为“苍胡颉”宝珠，发散时就演变为“檀炽钧”音乐。之所以为宝珠，即《度人经》所说的黍米珠；之所以为音乐，即《玉皇经》所说的“钧天妙乐”。

正如《太上无极总真文昌大洞仙经》卷一所收其中一曲《清河老人颂》所唱：“元始初传大洞经，一音初出众知闻。法灯自许时人续，不但天尊与道君。”①

图一②



图二③



尽管旁注采用的是一种神化方式对洞经音乐进行解释，但根据《苍胡颉宝檀炽钧音图》自身的名称和旁注内容，再综合本文前面提到过的《道藏》所集的两本宋元文献《太上无极总真文昌大洞仙经》、《玉清无极总真文昌大洞仙经》所涉及到的相关文字内容来看，充分说明洞经音乐在宋

① 《清河老人颂》，载《道藏》第1册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988，第498页。

② 《道藏》第2册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988，第604页。

③ 《藏外道书》第4册，第437页。

元时期，除全称为“苍胡颉宝檀炽钧音”外，还称为“苍胡檀炽音”①、“檀炽钧音”②、“檀炽钧”③以及“大洞宝章”④、“大洞云章”⑤、“玉文云章”⑥、“洞章”⑦等。

虽然《苍胡颉宝檀炽钧音图》有一些神秘色彩，但我们从中可以清楚地看到，这是一幅反映洞经音乐在宋元时期使用乐队编制的详细图。在图的正中绘有一颗被注文命名为“苍胡颉”的“宝珠”，它的周围共绘有17种28件属于“檀炽钧音”使用的古乐器。它们分别按我国周代乐器“八音分类法”的原理编排，有属于金类乐器的“钟”（2件）、“帝钟”（1件）、

---

① 《太上无极总真文昌大洞仙经》卷一《叙经意》（载《道藏》第1册第497页）和《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷二（载《道藏》第2册第613页）《元皇大天帝大洞经赞·因由缘起·岁君》中均提到“苍胡檀炽音”。词云：“始自苍胡檀炽音，结云成篆度天人。太玄道父亲求授，下世方闻大洞经。”

② 《太上无极总真文昌大洞仙经》卷四末和卷五均提到“檀炽钧音”。分别有“元始天王曰：苍胡颉宝珠，檀炽钧音妙。希声彻太虚，九皇上真炁”（载《道藏》第1册第509页）和“元始天王告曰：此苍胡颉宝与檀炽钧音，若非太玄，何得求请”？（载《道藏》第1册第510页）

③ 《太上无极总真文昌大洞仙经》卷五有：“苍胡颉光华，檀炽钧吉祥。”（载《道藏》第1册第510页）

④ 《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷三有：“元始吟咏太玄之炁而成音，凝聚神炁深思远想，使神炁精详，而后说是大洞宝章，谓如虑而后能得者也，说洞章者，非谓口谈也，乃凝集神炁，炳顾于空洞之中成音。”（载《道藏》第2册第621页）另有：“紫英唱乐限，长灵明仙之炁，化生三魂，如善芽增长，紫英发达于东方仁德之地，飚灿紫英二神歌谣大洞宝章，上闻于九天也。”（载《道藏》第2册第626—627页）

⑤ 《太上无极总真文昌大洞仙经》卷五有：“结成《大洞仙经》玉文，凝而成云，绚而成章，诸天帝王、天真大圣，以清明识，以始通观，以华舌通，齐声宣咏大洞云章，响彻万天，流响九地。天界、地界、水界，神乡一切神灵，不离本坐，俱睹云章绚目，仙梵历耳皆悉，百生障灭，万劫尘消，三涂九幽，十方恶趣，咸承光音。”（载《道藏》第1册第509页）

⑥ 《太上無極總真文昌大洞仙經》卷五有：“是时太玄道父前诣萧台，再拜稽首，求受宝珠所结《大洞仙经》玉文云章。”（载《道藏》第1册第509页）

⑦ 《太上无极总真文昌大洞仙经》卷三有：“元始天王啸咏太玄，凝神遐想而说洞章。”（载《道藏》第1册第506页）《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷三有：“阳动则变，故曰流响，非以金口宣传，乃灵风振响，遂成洞章。”（载《道藏》第2册第619页）卷七有：“琪曰：且天王说经，始因灵风振响，宝光成音，集光中之音，反复敷演，方成洞章。”（载《道藏》第2册第668页）

“引磬”（1件）、“座磬”（1件）、“云璈”（1架）、“铙钹”（2片）；有属于石类乐器的“编磬”（7片）；有属于土类乐器的“埙”（1枚）；有属于革类乐器的“细腰鼓”（1面）、“扁鼓”（2面）；有属于丝类乐器的“古琴”（1架）、“曲项琵琶”（1把）、“阮”（1把）；有属于木类乐器的“拍板”（1副）；有属于匏类乐器的“笙”（1支）；有属于竹类乐器的“龙笛”（2支）、“洞箫”（2支）。

尽管上图反映的是洞经音乐在宋元时期的情况，但我们决不能因此轻易断定洞经音乐所产生的时间就是在宋元时期。

当然，关于洞经音乐的产生时间，尽管有的认为它始于传说中的“龙汉”时代，由元始天王所创；有的认为它是在周武王时代，由文昌帝君得三真人所受而流传于世；有的认为它分别产生在隋唐、唐代、南宋、宋元以及金元几个不同历史时期。

但笔者从新近读到的一些关于道教音乐研究的文献资料中发现，洞经音乐并非产生于上述时间段，而是产生在稍晚于道教音乐的东晋南北朝时期。对此，本文将从以下两方面对它的产生时间加以论证，以引起大家对这一问题的关注。

一、前人对洞经音乐产生时间的种种说法

（一）“龙汉”与周代说

所谓“龙汉”，据《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷三注：

> 龙汉者，自一炁孕于空洞之中，太无之始，上无复色，下无复渊，混沌太虚，浩瀚流溟，七千余劫，其炁周流，相去九万九千九百九十里为一步，言其炁，如龙变化莫测，故号龙汉。……天地之始有五劫，一曰始劫，二曰成劫，三曰住劫，四曰坏劫，五曰空劫。五劫循环不已，天地皆因此五劫而成始终。人与物亦然，东方曰龙汉，南方曰赤明，西方曰延康，北方曰开

皇，中央曰上皇。[①]

另据《辞源》“龙汉”条解释：

> 道教谓天地之数有五劫：龙汉、赤明、上皇、开皇、延康。龙汉为始劫，一运历九万九千九百九十九劫，气运终极，天沦地崩，四海冥合，乾坤破坏，无复光明，经一亿劫，天地乃开，劫名赤明，赤明经二劫，天地又坏，无复光明，具更五劫，天地乃开……[②]

根据以上两条解释，我们可以这样理解，天地依次分为龙汉、赤明、上皇、开皇、延康五劫，每一劫均要经历由始到终或由生到灭的变化过程，而每一劫所经历的时间相隔有99999或者1亿年之久，此五劫循环往复，周而复始。其中，“龙汉”为始劫，又称“龙汉劫”或“龙汉上劫”。由上可知，“龙汉”时期，乃道教杜撰的一种远古时期，不足为信。由于属杜撰，因而，编撰《太上无极总真文昌大洞仙经》的神仙家，也把洞经音乐产生的时间与“龙汉”时期加以联系，声称洞经音乐是在若干亿万年前的“龙汉”时期，由元始天王于高上大有玉清宫出《大洞玉经》时所创作。[③]

很显然，这是将洞经音乐产生的历史加以神化的一种说法，不能作为信史。对此，就连《玉清无极总真文昌大洞仙经》的注释者卫琪在卷三中也承认：“《大洞经》独称元始天王，盖尊之至也，有元始上帝、元始天帝，随所见而称焉，非实有名，乃众真强名之耳。”[④]也就是说，所谓元始天王、元始上

---

① 《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷三，载《道藏》第2册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988，第618—619页。

② 《辞源》“龙汉”，商务印书馆，1979。

③ 《太上无极总真文昌大洞仙经》卷三：“昔在龙汉劫初，元始天王出《大洞玉经》于高上大有玉清宫，演太玄重玄玄一之道，命之曰《大洞仙经》。元始天王始以太玄一音，流响玉清，弘帝一真道，说大洞宝文。”（载《道藏》第1册第506页）

④ ［元］卫琪：《玉清无极总真文昌大洞仙经》，载《道藏》第2册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988，第619页。

帝、元始天帝等尊神，是“非实有名”，只不过是众多道教真人勉强给予的名称罢了。既然元始天王都是“非实有名”的神，那么，他何以又能在若干亿万年前的“龙汉”时期就创作出了洞经音乐呢？

另外，将洞经音乐产生的时间说成是周代的是元人卫琪，据他在《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷二“文昌准易”中说：“按《帝君内外传》并《化书》及经叙，帝君于周武王乙巳岁，生于吴会，即今平江是也，受三真人《文昌大洞经》，后以看诵之勤，屡获感应，受金像、法箓，行持救济有效，遂证大洞妙行圣果，故作叙并玄契以开化天下……要之，此经自周武王时流传人间，至今已二千有余年矣……”[①]从文中可看到，卫琪认为洞经音乐至迟在周代已有，因为谈演洞经音乐的经仪文本《文昌大洞经》是文昌帝君在周武王乙巳岁（即公元前976年）得三真人[②]所授而流传于世的，距今已有近三千年[③]的历史。但此说也不足为信，因为周代时既没有道教产生，也没有文昌帝君出现。文中所说的帝君，应是特指后世民间和道教所尊奉的掌管士人功名禄位之神的“文昌梓潼元皇帝君”，历史上并非实有其人。对此，学术界早有学者认为，唐代以前，还没有“‘文昌梓

---

① [元]卫琪：《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷二“文昌准易”，载《道藏》第2册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988，第607页。

② 即《太上无极总真文昌大洞仙经》卷五提到的三位传承洞经音乐的真人——元始天王、玉宸道君、太玄道父。云：“是时太玄道父前诣萧台，再拜稽首，求受宝珠所结《大洞仙经》玉文云章，庶以导化人天众生，俱免万灾，咸消众罪，不沉恶趣，俱等一乘，弘是愿言，殷勤启请。元始天王命元神大圣玉宸道君具俯仰威仪，手付太玄道父苍胡颉宝。”（载《道藏》第1册第509页）此三真人又称三宝君，即天宝君、灵宝君、神宝君。“此三君各为教主，即是三洞之尊神也。其三洞者，谓洞真、洞玄、洞神是也。（《云笈七签》卷三）“道君曰：元始以一炁化生三炁，分为三天，一曰始炁为清微天，号玉清境，天宝君所化出洞真经十二部以教天中九圣；二曰元炁为余禹天，号上清境，灵宝君所化出洞玄经十二部以教天中九真；三日玄炁为大赤天，号太清境，神宝君所化出洞神经十二部以教天中九仙。”（《太上洞玄灵宝业报因缘经》卷一〇）“天宝即元始，灵宝即道君，神宝即老君。天宝君生于龙汉之初，灵宝君生于龙汉开图之初，神宝君生于赤明元年。”（《洞玄灵宝自然九天生神玉章经解》卷上）（引自《中华道教大辞典》“三宝君”条释文）

③ 因作者系元代人，故原文说“二千有余年”，实际不止。

潼元皇帝君'之称，也无《文昌大洞仙经》传本，只有直到南宋乾道戊子(1168)西蜀出现《太上无极总真文昌大洞仙经》，始见'元皇真人'、'文昌度人主宰长乐永佑灵应大天帝君'之号，"[①]再有，在东晋南北朝以前的相关道教文献资料中，我们至今并未发现有关于《文昌大洞仙经》的书籍和音乐，因而，说周代就已有了文昌帝君，并产生了《文昌大洞仙经》或者洞经音乐，显然缺乏历史根据。

（二） 隋唐、南宋与金元说

相关说法分别源自以下观点：

其一，罗亚蒙等主编的《中国历史文化名城大辞典》，将洞经音乐产生的时间说成是"始于隋唐，明代传入巍山并广泛流传至今"。[②]

其二，刘波主编的《中国民间艺术大辞典》，认为洞经音乐"此种艺术形式据史书记载初见于唐代开成、会昌年间(公元837—841年)"。[③]

其三，四川大学王兴平教授在上个世纪末发表的《文昌崇拜与洞经音乐》[④]和《洞经音乐探源》[⑤]两篇论文均认为，谈演《太上无极总真文昌大洞仙经》的经文和经乐"檀炽钧音"，起始或同时出现于南宋乾道年间，即南宋孝宗乾道四年(1168)。

其四，笔者在20世纪末也曾发表过一篇题为《文昌洞经音乐与道释儒雅俗文化》论文，曾在该文中开宗明义地写到："文昌洞经音乐是我国宋元之际产生的一种以谈演诵唱《道藏》之经典《玉清无极总真文昌大洞仙经》为主要活动内容的道教科仪音乐。"[⑥]

其五，云南艺术学院张兴荣教授在上个世纪末出版的专著《云南洞经文化》第一章第一节之十《洞经源流初步结论》一文中，认为洞经音乐之"谈

---

① 王兴平：《文昌崇拜与洞经音乐》，载《音乐探索》，1996年第2期，第7页。
② 罗亚蒙等主编：《中国历史文化名城大辞典》，人民日报出版社，1998。
③ 刘波主编：《中国民间艺术大辞典》，文化艺术出版社，2006。
④ 王兴平：《文昌崇拜与洞经音乐》，载《音乐探索》，1996年第2期。
⑤ 王兴平：《洞经音乐探源》，载《音乐探索》，1999年第4期。
⑥ 甘绍成：《文昌洞经音乐与道释儒雅俗文化》，载《音乐探索》，1996年第2期。

经始于元世祖（太祖？）召邱处机进宫谈经，即公元1222—1227年之间，可知谈经最早始于金元时期(南宋末)，亦即公元1227年邱处机逝世之前。谈经地点始于燕京(今北京)。"[①]

上述五种说法，其中第一二种观点相近，一是认为洞经音乐产生在隋唐年间，一是认为产生于唐代开成、会昌年间。由于持上述观点者，在其所撰写的"洞经音乐"条目中并没有作进一步论证，因而在文中尚缺乏论据支持，显然没有说服力。第三种观点，由于作者通过"直接从引发洞经音乐的《文昌大洞仙经》入手，经过仔细琢磨，反复思考，多方印证，"最终得出谈演《太上无极总真文昌大洞仙经》的经文和经乐"檀炽钧音"，"都同时出现于'乾道戊子'，即南宋孝宗乾道四年(1168)"[②]的结论。然而，尽管作者所得出的结论有着十分充足的论据，但该结论与笔者在《文昌洞经音乐与道释儒雅俗文化》一文中所认为的"文昌洞经音乐是我国宋元之际产生的"的观点相近，研究者一方面根据《文昌大洞仙经》的本身经文内容所作的研究分析，一方面把关注的目光主要集中在《太上无极总真文昌大洞仙经》和《玉清无极总真文昌大洞仙经》两部宋元文献上，所研究的文献在今天看来自然还不够宽泛，因而得出的结论，在目前看来也就显得过于保守。因为，根据南宋传本《太上无极总真文昌大洞仙经》一书的文字内容，再结合元人卫琪作注的《玉清无极总真文昌大洞仙经》和元人张勤订正、明人刘文彬校正的《太上玉清总真无极文昌大洞仙经》两书中所收之《苍胡颉宝檀炽钧音图》展示的乐器图像来看，可以肯定地说，我国洞经音乐在宋元时代，不仅有了完备的谈演文本、谈演程序和谈演场合，而且在表演程序、演唱方式、曲目使用、乐器规模、乐队编制等方面，还有了十分成熟的经仪音乐体系，因此说，洞经音乐并非是在"南宋"或者"宋元"才产生，而是已经形

① 张兴荣：《云南洞经文化》第一章第一节之十《洞经源流初步结论》，云南教育出版社，1998年8月，第21页。

② 王兴平：《洞经音乐探源》，载《音乐探索》，1999年第4期，第27页。

成和定型（本文第二部分将进一步论证）。至于第五种说法，认为洞经音乐“最早始于金元时期(南宋末)”的观点，由于作者依据的是《中国大百科全书·宗教卷》316页“全真道”条中关于“元太祖十五至十八年（公元1220—1223年）间，邱处机应诏赴西域大雪山谒见元太祖，受命掌管道教，在各地大建宫观”①的一段史料，因而断定洞经音乐产生于“金元时期(南宋末)”，显然比较牵强。正如王兴平教授在《洞经音乐探源》一文中对其提出质疑后指出：“元太祖也确曾召见邱处机，而且不止一次，但史籍记载的，都不是伴以音乐的‘谈经’，而是回答‘太祖问治之方’，是‘谈政’。即使史料有所忽略，纵有如《玉振金声》所说的‘谈经’之事，也只是谈《斗姆经》、《真武经》，而非谈演‘洞经’。”②

综上所述，将洞经音乐说成产生于“龙汉”或周代，是一种神仙家的观点，不足为信；将洞经音乐说成产生于隋唐、唐代、南宋、宋元以及金元，在目前看来，都还有值得进一步探讨，重新思考的余地。

二、笔者对洞经音乐产生时间的重新思考

洞经音乐究竟产生于何时？笔者根据东晋以来我国出现的一些道教文献中所涉及到的与洞经音乐提法相一致或者类似的关键性名词术语看，特提出洞经音乐产生的时间至迟不晚于东晋南北朝的观点。

为了说明这一观点，以下，笔者将把见诸于道教文献中一些与洞经音乐提法相一致或者类似的关键性名词术语摘选出来，与《太上无极总真文昌大洞仙经》、《玉清无极总真文昌大洞仙经》中原有的关键性名词术语一并列出，以便加以比较分析（见下表）：

① 《中国大百科全书·宗教卷》，中国大百科全书出版社，1988，第316页。

② 王兴平：《洞经音乐探源》，载《音乐探索》，1999年第4期，第27页。

表一 洞经文本与道教文本相关名词术语比较表

关键词	洞经文本名称	文本片段	道教文本名称	文本片段
洞经	《太上无极总真文昌大洞仙经》卷一	太玄道父亲求授，下世方闻大洞经。	《上清大洞真经》[1]卷一	常对高晨，诵咏洞经。
		欲知捷径无差错，口诵心持大洞经。	《上清大洞真经》卷六	我体自在，常诵洞经。
				长合日月，手执洞经。
		忙中好割闲心力，习诵文昌大洞经。	《太上洞玄灵宝授度仪》[2]	太上治紫台，众真诵洞经。
				虚皇拊云璈，众真诵洞经。
	《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷二	数足三百字，功侔三洞经。	《太上洞渊神咒经》[3]卷一五	玉女散宝香，真皇演洞经。
				丰都高不群，帝君说洞经。
		稽首虚皇天尊前，请诵洞经。	《太上黄箓斋仪》卷八[4]	众真诵洞经，太上唱清谣。
	《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷五	洞经题下有太玄道父牛孳先生集。	《上清灵宝大法》卷二四[5]	木泽苍华，诵咏洞经。
			《上清灵宝大法》卷五七	今以洞经属天宝，此法属灵宝。

① 《道藏》第1册“洞真部本文类”，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988，第512页。

② 陆修静撰《道藏》第9册“洞玄部威仪类”，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988，第839页。

③ 据《中华道教大辞典》“太上洞渊神咒经”条认为，该经系晋道士王纂假托太上道君降受，约成书于东晋刘宋初。见《道藏》第6册“洞玄部本文类”，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988，第57页。

④ 杜光庭编《道藏》第9册“洞玄部威仪类”，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988，第181页。

⑤ 《道藏》第30册“正一部”第649页，题“洞微高士开光救苦真人宁全真授，上清三洞弟子灵宝领教嗣师王契真纂”。

（续表）

关键词	洞经文本名称	文本片段	道教文本名称	文本片段
洞章	《太上无极总真文昌大洞仙经》卷三	元始天王啸咏太玄,凝神遐想而说洞章。	《上清大洞真经》卷一	诵咏洞章，朗彻九天。
			《太上洞玄灵宝授度仪》	公子庆灵符，太一奉洞章。
			《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》[①]	手把十绝，啸咏洞章。
	《太上无极总真文昌大洞仙经》卷四	玉宸道君太玄道父，稽首颙竚坤，愿听洞章。	《灵宝无量度人上品妙经》[②]卷一	啸咏洞章，金真朗郁。
				阿人歌洞章，以摄北罗酆。
				我有洞章，万遍成仙。
				此三界之上，飞空之中魔王歌音，音参洞章。
	《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷一	光炁凝定，然后调声正炁，吟咏洞章。	《高上玉皇本行集经》[③]卷上	赞咏洞章，浮空而来。
	《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷三	说洞章者，非谓口谈也，乃凝集神炁，炳顾于空洞之中成音。		奏玄歌妙乐，咏无量洞章。
		乃灵风振响，遂成洞章。		
	《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷七	诸天帝王真仙万口一辞，同声唱和吟咏洞章。		激朗云庭，皆成洞章。
			《上清灵宝大法》卷二五	泛景太霞，啸咏洞章。

① 陆修静撰:《道藏》第9册“洞玄部威仪类”，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988，第821页。

② 《道藏》第1册“洞真部本文类”，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988，第5页。

③ 简称《玉皇经》，共3卷。据《中华道教大辞典》“高上玉皇本行集经”条认为，撰人不详，从内容文字看，似出于唐宋间。见《道藏》第一册“洞真部本文类”，第695页。

（续表）

关键词	洞经文本名称	文本片段	道教文本名称	文本片段
玉音	《太上无极总真文昌大洞仙经》卷一	三洞诸经贵玉音，文章错落粲珠金。	《上清大洞真经》卷二	玉音响太和，万唱无中发。
			《上清大洞真经》卷六	玉音含金商，上充太无庭。
	《太上无极总真文昌大洞仙经》卷三	灵风回太和，玉音摄流精。	《灵宝无量度人上品妙经》卷一	玉音摄炁，灵风聚烟。
				洞玄隐高严，玉音泛云璈。
	《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷七	天神地祇同咏玉音，监护生育之事。	《太上洞玄灵宝授度仪》	香花随风散，玉音成紫霄。
	《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷八	既得过度三界，承奉玉音。	《上清灵宝大法》卷四	玉音摄炁，灵风聚烟。
	《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷十	观之则为玉符，听之则为玉音。	《上清灵宝大法》卷二四	登拜经室，玉音琳琅。
檀炽钧	《太上无极总真文昌大洞仙经》卷四	檀炽钧音妙，希声彻太虚。	《太上洞渊三昧帝心光明正印太拯紫微伏魔制鬼拯救恶道集福吉祥神咒》[1]	吉祥音，檀炽钧。
	《太上无极总真文昌大洞仙经》卷五	苍胡颉光华，檀炽钧吉祥。		
	《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷八	三界鬼神皆承仗大洞宝珠之光，檀炽钧之乐音。		太极紫微帝心咒，十通吉祥檀炽钧。
	《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷九	元始所出之音声，谓之檀炽钧。		

① 一名《集福吉祥神咒》，简称《吉祥神咒》，见《道藏》第6册“洞玄部本文类”，第311页。撰人不详，据《中华道教大辞典》“太上洞渊三昧集福吉祥神咒”条认为，此书盖为唐代洞渊派道士所作。

（续表）

关键词	洞经文本名称	文本片段	道教文本名称	文本片段
步　虚	《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷九	烧香散花，旋绕《步虚》，此真仙之乐。	《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》[①]	是时亦当口咏《步虚》蹑无披空洞章
			《太上洞玄灵宝授度仪》	每诵《步虚》一首讫，弟子唱善散花礼一拜。
			《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》	今道士斋时，所以巡绕高座吟咏《步虚》者，正是上法玄根众圣真人朝宴玉京时。
			《太上洞渊三昧神咒斋忏谢仪》[②]	如颂吟《步虚》，咏之旋行一周。
			《上清灵宝大法》卷三一	《步虚》旋绕，盖取于玄都玉京也。
钧天妙乐	《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷六	大中五年十月，云鹤天乐罗浮空际。	《高上玉皇本行集经》卷一	时彼下方，皆见诸天钧天妙乐，随光旋转，自然振响。
	《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷九	《玉皇经》云："钧天妙乐，秦穆公到天门，闻钧天广乐，唐明皇到月宫，闻霓裳羽衣曲，皆天乐也。"	《太上洞玄灵宝授度仪》	啸歌观大漠，天乐通我娱。
			《上清灵宝大法》卷三一	吟咏洞章,烧香散花,奏钧天广乐。
			《上清灵宝大法》卷五五	四方灵风鼓奏，祥风瑞云飞结，瞻见天乐钧奏九空之中。

① 《道藏》第9册"洞玄部威仪类"第867页，原题郑隐记。据《中华道教大辞典》"太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀"条认为，该书约成书于东晋末南朝初。

② 杜光庭编：《道藏》第9册"洞玄部威仪类"，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988，第827页。

从表中所列之“洞经”、“洞章”、“玉音”、“檀炽钧”、“步虚”、“钧天妙乐”等关键性名词术语来看，它们既见于宋元时期出现的两种洞经文本中，也见于东晋以来出现的若干种道教文本中。它们的出现，应当说绝非偶然，而是有着值得我们进行思考的深层原因。

众所周知，道教音乐产生于东汉，汉末直到南北朝是道教音乐的形成期。在上表所列举的道教文本中，除《上清灵宝大法》属于南宋初期[①]的道书外，其余的《上清大洞真经》、《灵宝无量度人上品妙经》、《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》、《太上洞玄灵宝授度仪》、《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》，应是东晋南北朝出现的道书，而《太上洞渊三昧帝心光明正印太拯紫微伏魔制鬼拯救恶道集福吉祥神咒》、《太上洞渊三昧神咒斋忏谢仪》、《太上黄箓斋仪》则是隋唐五代出现的道书。从出书时间看，它们均早于前面提到的洞经文本《太上无极总真文昌大洞仙经》、《玉清无极总真文昌大洞仙经》。之所以在这些道书中能出现与宋元洞经音乐相同或相似的名词术语，这不能不说明，早在东晋至唐代，实际上在我国的道教音乐中就已经有了洞经音乐这一形式，只不过此阶段的洞经音乐，仅是作为谈演诵唱道教《上清经》、《灵宝经》、《三皇经》等“三洞经书”为主要内容而融入在道教音乐中的音乐，并非宋元时期谈演诵唱的《文昌大洞仙经》音乐而已。

我们若根据上表所列的六个关键性名词术语进行释义，大体可以这样来理解：

第一，关于“洞经”一词的含义，从上表所列的相关文本中可以看到，它一方面指的是宋元时期出现的以谈演诵唱《文昌大洞仙经》音乐为主要内容的“洞经”；一方面指的是东晋时期出现的以宣扬道教存思守一修炼方法为主要内容的《上清大洞真经》音乐中之“洞经”。据学术界认为，该经是“六朝古《上清经》之首经”[②]，简称《大洞真经》，又称《三天龙书》、《九天太真道经》、《三十九章经》，是道教上清派早期经典，《太上无极总真文

① 参见《中华道教大辞典》“上清灵宝大法”条。

② 任继愈主编：《道藏提要》，中国社会科学院出版社，1991，第8页。

昌大洞仙经》的前身[①]，二者有十分密切的关系。也就是说，《文昌大洞仙经》是道教古经《上清大洞真经》的不同传本[②]，它们之间同源。因此，“洞经”一词实际上是六朝古《上清经》系统中《大洞真经》、《大洞玉经》以及后世出现的《文昌大洞仙经》（又名《大洞仙经》、《大洞经》）等的简称。

第二，关于“洞章”一词的含义，据分析，它实际上是“大洞宝章”（简称“宝章”[③]）、“大洞云章”的简称。所谓“大洞”，据《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷二“大洞者”条注：“大者，虽天地之大不可加也；洞者，通也，万物通有此理，即太极之谓……”[④]从中可知“洞”的含义是指“通”。所谓“章”，其原义就是指“乐章”。据东汉许慎《说文解字》解释：“章，乐竟为一章，从音从十。十，数之终也。”[⑤]意思是说，音乐告一段落为一章。也就是指音乐表演一曲为一章，即“乐章”。后来才引申为文章之“篇章”。因此，表中所列《上清大洞真经》、《太上洞玄灵宝授度仪》、《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》、《灵宝无量度人上品妙经》、《高上玉皇本行集经》等书中所提到的“洞章”一词，我们完全可以理解为一种可以“通玄达妙”的“洞经乐章”，它与本文前面提到过的“苍胡颉宝檀炽钧音”、“苍胡檀炽音”、“檀炽钧音”、“檀炽钧”以及“玉文云章”等名称的含义相同，都是指洞经音乐。此外，“洞章”一词还有另外一种含义，这就是闵智亭、李养正主编的《道教大辞典》“洞章”条引《吕祖师三尼医世功诀》所解释的：“洞章即玉经，为生天生地生人物之文章。”[⑥]尽管该解释与音乐之间的关联

① 王兴平：《刘安胜与文昌经》，载王兴平等主编《中华文昌文化——国际文昌学术研究论文集》，四川出版集团·巴蜀书社，2004，第317页。

② 黄海德：《西蜀〈文昌大洞仙经〉考述》，载王兴平等主编《中华文昌文化——国际文昌学术研究论文集》，四川出版集团·巴蜀书社，2004，第296页。

③《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷一《文昌大洞经注序》一文中有“人能存养自己神炁，吟咏宝章，则天真下降”之说。载《道藏》第2册，第599页。

④《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷二“大洞者”，载《道藏》第2册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988，第606页。

⑤ [东汉]许慎：《说文解字》，中华书局，1963。

⑥ 闵智亭、李养正主编：《道教大辞典》“洞章”条引《吕祖师三尼医世功诀》，华夏出版社，1994，第750页。

似乎不大，但文中所释之“玉经”，实指东晋道教《上清大洞真经》的另一传本《大洞玉经》。[①]该经与《太上无极总真文昌大洞仙经》也是同一系统。此书卷下所列之《九皇上真司命君道经第二十三》中的唱词内容，就与《太上无极总真文昌大洞仙经》卷四末所收之“元始天王曰：元始授太玄，苍胡颉宝珠。檀炽钧音妙，希声彻太虚……”等唱词完全相同，因而它实际上与洞经音乐之间仍有着密不可分的关系。

第三，关于“玉音”一词，据《辞源》1—4合订本“玉音”条（二）解释：“一种乐音。”[②]另据《道教大辞典》第343页“玉音”条解释：“①玉光之章。即太皇高真啸咏之音（见《度人经集注》）。②称道士诵经的声音。宋吴自牧《梦粱录》卷一《车驾诣景灵宫孟飨》：‘崇禋馆道士二十四员，在殿墀下叙立，举《玉音法事》。’”从上述解释看，所谓“玉音”，对《太上无极总真文昌大洞仙经》和《玉清无极总真文昌大洞仙经》而言，也就是指诵唱洞经音乐之“音”；对《上清大洞真经》、《灵宝无量度人上品妙经》等书而言，也就是指诵唱道教音乐之“音”。二者同出一源，均是一种谈演洞经的乐音。

第四，关于“步虚”一词，据《道教大辞典》第549页“步虚”条（1）解释：“道教诵经时吟咏的韵调，声韵优雅飘渺，犹步云端……”也就是说，步虚是道士在醮坛上讽诵词章时诵唱的曲调，传说其旋律宛如众仙飘渺步行虚空，故又名“步虚声”。据南朝宋刘敬叔《异苑》称：“陈思王曹植游山，忽闻空里诵经声，清远遒亮，解音者则而写之，为神仙声。道士效之，作步虚声。”根据步虚音乐填写的词，称为“步虚词”。《乐府诗集》卷七十八引《乐府解题》称：“《步虚词》，道家曲也，备言众仙缥缈轻举之美。”[③]后步虚词成为诗体之一种，有五言、七言，八句、十句、二十二句不等。既有帝王之作，也有文人和道士之作。然而，道教在东晋以前并无《步虚》声赞，东

① 《道藏》第1册“洞真部本文类”，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988，第556页。

② 《辞源》1—4合订本“玉音”条（二），商务印书馆，1988。

③ ［宋］郭茂倩：《乐府诗集》卷七十八引《乐府解题》，中华书局，1979。

晋以后，才开始出现在《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》、《太上洞玄灵宝授度仪》、《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》等道书中。隋唐以后，更是见诸于各种道教科仪文本。至宋元，《步虚》声赞自然也被洞经音乐所继承，因而在《玉清无极总真文昌大洞仙经》中出现了“烧香散花，旋绕《步虚》，此真仙之乐”的文字表述，另在元人张勤订正、明人刘文彬校正的《太上玉清总真无极文昌大洞仙经》（简称《文昌大洞经》）中还收了一首名为“步虚咏”的《步虚》曲，说明洞经音乐中仍然继承了道教音乐流传下来的《步虚》曲。[①]

第五，关于“檀炽钧”和“钧天妙乐”二词，其中“檀炽钧”除本文前面所引元人卫琪注《玉清无极总真文昌大洞仙经》中《苍胡颉宝檀炽钧音图》注文已有说明外，另在该书卷九“檀炽钧吉祥”条还对“檀炽钧”作了进一步解释：“和炁致祥，元始所出之音声，谓之檀炽钧，《玉皇经》云：钧天妙乐，秦穆公到天门，闻钧天广乐，唐明皇到月宫，闻《霓裳羽衣曲》，皆天乐也。”该文实际上是将《文昌大洞仙经》中的“檀炽钧”与道教《玉皇经》中所说的“钧天妙乐”，秦穆公听到的“钧天广乐”，唐明皇在月宫听到的《霓裳羽衣曲》相提并论，都是指“天乐”。正如该书卷一所附《苍胡颉宝檀炽钧音图》旁注认为，“檀炽钧”音乐，“即《玉皇经》钧天妙乐也。”

由此看来，所谓“钧天妙乐”，又称“钧天广乐”、“钧天乐”，简称“天乐”。“钧天”，上帝所居；“广乐”，广大之乐。据《史记》卷一〇五《扁鹊传》云：“（赵）简子寤，语诸大夫曰：‘我之帝所甚乐，与百神游于钧天，广乐九奏万舞，不类三代之乐，其声动心。’”[②]而“钧天乐”，在《梦粱录》卷五中有诗云：“宫架登歌属奉常，举麾押乐选丞郎。殿堂互奏钧天乐，亟拜精虔合典章。”[③]唐代时，道士又把道教中之“步虚”喻作“妙协钧天，克

---

① ［元］张勤订证、［明］刘文彬校正：《太上玉清总真无极文昌大洞仙经》（简称《文昌大洞经》），《藏外道书》第2册，巴蜀书社出版，第2页。

② 《辞源》1—4合订本“钧天广乐”条，商务印书馆，1988，第1727页。

③ 《东京梦华录、都城纪胜、西湖老人繁胜录、梦粱录、武林旧事》，中国商业出版社，1982，第37页。

诸仙唱"[1]之乐；五代时，道书《玄坛刊误论》[2]中还把"钧天广乐"同"步虚"相提并论："谨按仙书，玉京山诸天仙圣众，奏钧天广乐，鼓云璈，吹赤箫，鸾歌凤舞，霓幢羽葆，烧香捧花，步虚赞咏，旋绕天尊。"

可见，所谓"檀炽钧"、"钧天妙乐"（或"钧天广乐"、"钧天乐"）、《霓裳羽衣曲》、《步虚》以及"玉音"，同样被崇尚洞经音乐和道教音乐的宗教家们视为一种由天神创造的音乐——天乐或者仙乐。如陆修静《太上灵宝授度仪》中一首《步虚》[3]所唱到的"稽首礼太上，烧香归太无……啸歌观大漠，天乐通我娱。"另在道教文本《玉箓济幽判斛仪》[4]中也有诗云："玉音仙乐响珊珊，鹤舞鸾飞度九关。执箓把符超仙界，参朝金阙观天颜。"对此，《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷六引《仙集》也解释曰："此钧天妙乐也，与人间凡乐不同。"充分说明，"钧天妙乐"确实是一种"与人间凡乐不同"的天乐和仙乐。它与先秦老子、庄子所说的"天籁"之音当是同义。因此，表中之所以在洞经文本和道教文本中出现如数众多相同的音乐名词术语，也就不足为怪了。但是，上述名词术语的出现，很明显，道教音乐比洞经音乐更早。因而，道教音乐应是洞经音乐产生之源。它说明，我国洞经音乐产生的时间，并非是在唐代或者宋元之际，而是早在东晋南北朝就已经产生，而产生的根源主要是我国的道教音乐，其次才是别的音乐。

早在南朝刘宋时，著名道士陆修静就对道教经典进行过整理和分类，共著录道家经书并药方、符图一千一百二十八卷，分为"洞真"、"洞玄"、"洞神"三大类（简称"三洞"）。泰始七年（公元471）他编成了《三洞经书目录》一书，是道教历史上最早的道经总目。在以后出现的诸多道书中，有许多都分别归入明代编修的《道藏》中"洞真"、"洞玄"、"洞神"三洞部类。[5]在

---

① [北宋]王钦若等编：《册府元龟》卷五十四，中华书局，2003。

② 张若海编：《道藏》第32册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988，第623页"正一部"。

③《道藏》第9册"洞玄部威仪类"，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988，第852—853页。

④《道藏》第9册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988，第180页。

⑤ 闵智亭、李养正主编：《道教大辞典》"陆修静"条，华夏出版社，1994，第599页。

北朝至唐的有关道书中，其目录亦称“三洞珠囊”与“三洞琼纲”，故唐宋之际遂称道教徒为“三洞道士”、“三洞弟子”、“三景弟子”，称主持斋醮科仪的道士为“三洞法师”。因此，可以这样认为，宋元以前的洞经音乐实际上指的是谈演《上清经》[①]、《灵宝经》[②]、《三皇经》[③]等“三洞经书”的道教音乐。

然而，需要说明的是，洞经音乐并非神人所创；而是经过历代道教高道和洞经高人，在继承道教音乐基础上，通过吸收融合一部分佛教音乐、儒家祭祀音乐以及其他传统音乐的表现内容与形式才最终在宋元时期形成并定型的。关于这一点，元人卫琪在《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷一“文昌大洞经注序”中有这样的描述：“周初，帝命三真人下传吴会张通真先生，此经是也。以其时考之，盖二千五百余年矣，所有茅山魏元君之派，号《上清大洞玉经》，盖灵宝天尊所传，比此经缺二章，多八十字。又有宋明帝时陆修靖[④]，以帝一、雌一、雄一三经，或三言、四言，句读长短不一，以附各章之次，故其章句颇多，其正经并同。稽诸传记中载云：唐梓州王保和真人，奉帝命校《三十九章大洞经》，以付嗣师。又有宋真宗朝观妙先生朱自英注，政和元年张商英进御札子大抵相同，此经本一百二十卷，玉宸道君、太玄道父牛孳先生集其枢要，分其章句，三十六章为三卷，以便修习。”另在元人张勤订正、明人刘文彬校正的《太上玉清总真无极文昌大洞仙经》第423页也有类似的记载：“宋明时，丹元陆真人[⑤]校正三洞经文，将雄一、雌一等咒俱采入《大洞经》三十六章。各章之次，故有三言、四言、五言之不同，即今刘文彬校正合式本是也。”

以上文字说明，宋元出现的《文昌大洞仙经》或《大洞经》及其音乐，应

---

① 即东晋道教上清派创造的上清类经书，其中《上清大洞真经》是主要经典。

② 即东晋道教灵宝派创造的灵宝类经书，以较早出世的《灵宝五符序（经）》、《灵宝赤书五篇真文》和稍后出世的《灵宝无量度人上品妙经》（简称《度人经》）为最重要。

③ 魏晋时期出现的三种重要道经之一，与《上清经》、《灵宝经》合称“三洞真经”。

④ 笔者注：“靖”乃“静”之笔误，应为陆修静。

⑤ 笔者注：即“陆修静”。

是经过历代道教科仪音乐高道和洞经音乐高人，在继承道教音乐基础上，通过吸收融合一部分佛教音乐、儒家祭祀音乐以及其他传统音乐的诸多元素，才最终在宋元时期形成并定型的。据四川大学著名文昌文化研究专家王兴平教授在《洞经音乐探源》一文中认为，南宋孝宗时的蜀中道士刘安胜，既“是《文昌大洞仙经》的编撰者”，“也是经乐的开创者”或“最早编选者。这种音乐能够广泛流传，发展成为影响久远的洞经音乐不能不追认其肇始之功。”[①]另外，在《玉清无极总真文昌大洞仙经》卷二中还收有《郑渊薮真人大洞经赞》10首，分别为《赞叹宝经》、《具宣玄妙》、《奉劝当世》、《诫谕三教》、《诱引劝谕》、《善信男女》、《决定证果》、《忧叹愚俗》、《方便劝勉》、《因缘际遇》。笔者以为，文中所列的这10首“大洞经赞”，应是这位在洞经音乐上具有很高造诣的高道之人——郑渊薮所作。就连同书中所列的24首称之为“元皇大天帝大洞经赞”以及其他乐曲，也应是某位高道所作。

结　语

关于洞经音乐的产生时间，其中将它说成是产生于“龙汉”或周代的，显然是一种神仙家的观点，不足为信。至于以往学术界将它的产生时间分别说成是隋唐、唐代、南宋、宋元以及金元的种种说法，其中一部分由于研究者对洞经音乐产生的时间未作必要的论证，或者缺乏说服力，或者比较牵强；一部分研究者由于所关注的文献资料还不够宽泛，在今天看来还显得过于保守。

鉴于上述研究之不足，笔者在宋元洞经文本基础上，将关注的目光拓宽至与之有密切关系的若干种道教文本，并从二者中摘选出一部分与洞经音乐提法相一致或者类似的关键性名词术语进行比较分析后认为，洞经音乐并非是在我国宋元之际才产生，而是早在东晋南北朝就已经出现，只不过它是经过历代道教高道和洞经高人，在继承道教音乐基础上，通过吸收融合一

① 王兴平:《洞经音乐探源》，载《音乐探索》，1999年第4期，第31—32页。

部分佛教音乐、儒家祭祀音乐以及其他传统音乐的表现内容与形式才最终在宋元时期形成并定型的。其产生的根源主要是我国的道教音乐，其次才是别的音乐。对此，笔者将在以后另文进行讨论。

参 考 文 献

[1]《道藏》，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988.
[2] 甘绍成：《文昌洞经音乐与道释儒雅俗文化》，载《音乐探索》，1996年第2期.
[3] 胡孚琛主编：《中华道教大辞典》，中国社会科学院出版社，1995.
[4] 王兴平：《文昌崇拜与洞经音乐》，载《音乐探索》，1996年第2期.
[5] 王兴平：《洞经音乐探源》，载《音乐探索》，1999年第4期.

（原载《音乐探索》，2010年第1期）

丝绸之路上的琵琶乐器史

赵维平

引　　言

琵琶，这件起端于丝绸之路上古老的乐器至少已有两千多年的历史了。在我国最早出现的是秦汉时期的弦鼗，后演化成秦琵琶也称秦汉字——阮咸。接着张骞和班超的两次西征打开了一条丝绸之路。汉魏以来由波斯、印度通过佛教传来了四弦曲项琵琶和五弦直项琵琶，就这样琵琶在我国延绵发展，逐渐取得了独立的地位，并对中国音乐文化产生了巨大的冲击力。这里如果我们将琵琶放置在以西亚为起端，经中国大陆，至日本奈良的正仓院为终点的丝绸之路上来看的，实际上琵琶的发展还在延续、展开。至少在《隋书》音乐志的高丽乐的条目中就已经明确地记载着“琵琶和五弦”等乐器；之后琵琶又经日本遣唐使之手将其带到了日本；唐以后琵琶又传入越南等地。这样琵琶这件极富生命力的乐器又在东亚诸国的不同地区展演、开花，并在各个历史时期展示出绚丽多彩的文化样式。但遗憾的是，就是这件古老而又深为人们所爱的乐器在我国却没有得到充分的研究，至少对于琵琶的起源以及它们来龙去脉等本原问题还没有清晰的认识。我

作者简介：赵维平（1957—），男。

国目前最具权威的音乐辞书——《中国大百科全书》音乐舞蹈卷中对琵琶作了如下的描述：

> 半梨形音箱的琵琶，曲颈，颈上有四个相（柱）……约在350年前后由印度传入中国的北方。……因其头部向后弯曲，以区别于当时的直柄圆形的汉琵琶，故名曲项琵琶；因其经过龟兹传来，又称龟兹琵琶。其他如五弦琵琶、六弦琵琶、忽雷（二弦琵琶）、火不思等都属于这一系统。到宋代以后，曲颈琵琶迳称琵琶，而直柄圆形的琵琶，则称阮咸。（转曹安和1989：511）

上述这段对琵琶历史的简短陈述中至少存在着以下几处谬误：

曲颈四弦琵琶并不是从印度传来的，而是来自波斯，传入中国的年代应在汉魏时期，应早于4世纪中叶。

曲项琵琶最初传入我国主要逗留于天山南麓的于阗，而不是龟兹，历史上的龟兹琵琶或胡琵琶更多的应指五弦直项琵琶而不是四弦曲项琵琶。

四弦琵琶与五弦琵琶等在形制、传播路径和文化现象上都不尽相同，如果琵琶的演奏方法上还勉强可把它们看作一个系统的话，但把火不思也归为同类就有点离谱了。因为火不思是由元代阿拉伯地区传入的乐器，与古代丝绸之路上的乐器相距遥远，两者就其年代和文化内涵都不尽相同，构成一个系统实为牵强。

在中国的史籍中“琵琶”指曲项四弦琵琶；“五弦”指五弦直项琵琶，这一区分至少在《隋书》音乐志中就已经有明确的记载，它们并不是在三四百年后的宋朝之后才被命名的。

20世纪80年代的中叶我国出版了一本关于琵琶乐器史的专著——《中国琵琶史稿》（参见韩淑德等，1985），该书对曲项琵琶的历史渊源的考证过于简单，缺乏应有的文献及考古学方面的资料，有关曲项琵琶和龟兹琵琶的关系问题与上述《中国大百科全书》的琵琶条目持同样的错误论点。对于五弦琵琶的叙述仅用了一千多字，作为琵琶史的专著缺乏翔实

的资料和深入的研究。琵琶这件作为对我国艺术发展产生过巨大冲击力的乐器迄今为止没有得到充分的研究，予以足够的认识。对此，笔者想就中国历史上的三类琵琶乐器：四弦曲项琵琶、五弦直项琵琶和阮咸，作一番研究、考察。希望本文能起到抛砖引玉，引起诸多学者对琵琶类乐器研究的重视作用。

被称作丝绸之路的终点，日本奈良的正仓院里珍藏着近1300年前由中国的唐代传入日本保存完好的三种不同的琵琶。它们是：螺钿紫檀五弦琵琶（一面）、螺钿紫檀阮咸（一面）、四弦曲项琵琶（二面）。上述琵琶应该是在玄宗朝的盛唐或在此之前所传入日本的乐器。

琵琶和阮咸这几类琵琶乐器在中国的隋唐时期曾在宫廷俗乐中占据了重要的地位，同时在民间也广为流行。特别到了唐朝其盛行之广可从许多唐代文学作品和史籍中得以印证。我们知道在上述三类的琵琶中除阮咸为中国固有的乐器外，四弦曲项琵琶及五弦直弦琵琶均为外来乐器，它们在中国逐渐成熟之后又传到了东亚诸国。正仓院作为丝绸之路的终点，留下了由西域传到中国又东渐日本的活着的见证。现在让我们来看看这些琵琶究竟是怎样传入中国的？笔者想通过历史文献及一些考古史料来考察琵琶的发展历史。

如果我们打开中国的史籍就会发现我们都能找到上述三种琵琶的记录。尤其是琵琶乐成熟的隋唐时期。中唐杜佑的《通典》卷144、乐四，琵琶的条目中可以列出以下几例：

A：今清乐奏琵琶，俗谓之“秦汉子”，圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。傅玄云：“体圆柄直，柱有十二。”其他皆充上锐下。

B：曲项，形制稍大，本出胡中，俗传是汉制。兼似两制者，谓之“秦汉”，盖谓通用秦、汉之法。

C：五弦琵琶，稍小，盖北国所出。

D：阮咸，亦秦琵琶也，而颈长过于今制，列十有三柱。……晋竹林七贤图阮咸所弹与此类同，因为谓之阮咸。

这里A条中的“清乐奏琵琶”为笔误，应为“秦琵琶”，即当时俗称为秦汉子之器。D条，阮咸也称秦琵琶。因此，A和D实际上可以认为是同一件乐器，即称作阮咸或秦琵琶。此外B条的曲项琵琶和C条中的五弦琵琶便是传到日本正仓院的三件琵琶的具体记录。下面让我们来看看它们的历史。

四 弦 琵 琶

在正仓院里的两件四弦琵琶均为曲项琵琶，或称曲颈琵琶。由于它们与阮咸和五弦琵琶的直项形制不同，颈部的上端呈90度直角因而被称作曲颈琵琶。在中国的史籍中五弦琵琶往往被略记为五弦，而四弦曲项琵琶一般直称为琵琶。如果说在中国的历史上有着土生土长的“汉琵琶”或叫着秦汉子、秦琵琶的话，那么四弦曲项琵琶并不是源自中国。《通典》云：

> 曲项，形制稍大，本出胡中，俗传是汉制。

对此在《释名》释乐器中载：“枇杷本出于胡中。”如果我们把历史再朝前推移，六朝的《宋书》卷十九 · 乐一中引用了西晋的文人傅玄的《琵琶赋》曰：

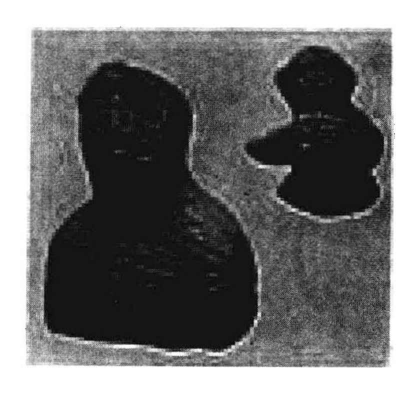
> 汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，故使工人裁筝、筑，为马上之乐。欲从方俗语，故名曰琵琶，取其易传于外国也。

很明显四弦琵琶并不是源于我国的中原之器，而是在汉代前后传入中原的西域乐器。对此，《隋书》乐一中亦道：“今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏旧器也。”那么中国的四弦曲项琵琶究竟来自何方？

汉朝的武将张骞两次出使西域（公元前139—126，公元前119），逐渐打开了一条通往中国的丝绸之路，使西域诸国的多元文化得以进入中原，它对我国南北朝至隋唐的文化产生不可估量的作用。隋初的七部伎、大业中的九部伎及唐初的十部伎，胡乐舞的大量流入，百戏、歌舞的盛行直至唐教坊的成立等，这些都与西域文化的渗透有着不可分割的联系。

这一时期西域文化的形成主要来自印度的佛教与现伊朗·波斯文化的两股势力。从3世纪下半叶—8世纪，以天山北道的龟兹古都（现新疆库车地区）为中心的佛教文化。在当地的一些壁画中从3世纪下半叶—6世纪出现了最初犍陀罗艺术的特征，接着6世纪后又在犍陀罗艺术基础上形成了波斯艺术特色。语言上出现了近似梵语的吐火罗乙型语种（主要流行于龟兹、焉耆一带）。另外这一地区固有的土著文化构成了西域地区最为丰富且独具个性的艺术文化。在这些早期的壁画艺术中可以发现类似中国阮咸的直颈琵琶，到3世纪末4世纪初开始出现一些近似于棒状的五弦直颈琵琶的画像和浮雕。这些作品是受当时印度、吐火罗文化圈影响的重要特征。但是值得注意的是，在这一时期西域地区的第二个文化中心便是天山南道的于阗（今新疆的和田地区），它的艺术特征与天山北麓的龟兹乐不同，在和田地区出土的陶器中可以发现有一些四弦的曲项梨形琵琶（见下图一、二，转岸边1968：128—129图2—3）。

图一　古代于阗的梨形琵琶



图二　古代于阗的梨形琵琶



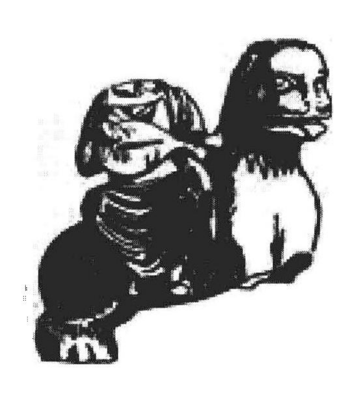
这是一群由3至7世纪所形成的西域地区最早的文化发展期。在斯忒恩的著作《古代的于阗》一书中把这一地区的文化推定在公元3世纪或此前（参见岸边1968：123）。从这些出土的明器中较难说清其弦数的多少，但是该乐器为梨形、横抱着用拨子来演奏、在共鸣箱的下端有一块打着结的小板，像似现代琵琶上的缚弦。可以发现这些特征与中国的四弦曲项琵琶相一致。但是，这种曲项琵琶实际上在天山南麓的龟兹古国也曾少量出现。[①]据此可以推定在当时的西域地区，即天山南北两地曾出现过较为分明的两种不同的文化现象。也就是说龟兹古都以五弦直项为主；而天山南麓的于阗地区则以四弦曲项为中心的不同文化形态。当然曲项琵琶也曾出现在天山北道的龟兹而形成交叉现象，但这一时期就总体而言，原则上是两种不同的文化现象。但是据中国的曲项琵琶如《通典》中记载：

① 新疆克孜尔尕哈石窟第三十窟后室前壁的一列中南起第三幅为弹琵琶飞天图，鲜明可见飞天女横抱琵琶为四弦曲项，四个固定弦的轸子。

"曲项，本出胡中，俗传是汉制。"就是说四弦曲项琵琶在汉代就已经出现了，这样其时间要比上述的于阗和龟兹美术至少早三四百年。那么这一段时间上的差距又该如何解释呢？也就是说三四百年前的文化怎么会受到后来文化影响的呢？关于这一点，如果我们的目光仅仅停留在我国新疆地区、河西走廊以及进入中原的外来文化的话，是无法阐明它们之间的关系的，必须将视线投向丝绸之路的前端，即传入我国新疆地区之前的西亚。诚如本文开头所述，西域文化与早期的印度佛教和波斯文化有着密不可分的关系，它们的原型以及传入我国新疆地区的方式是揭开琵琶渊源的关键所在。

在西域文化史上，位于现在阿富汗的南部和巴基斯坦西北部的犍陀罗艺术（Gandh ā ra art）在佛教艺术史上具有很重要的历史意义。这个建立于公元1世纪，逐渐盛行于6、7世纪的佛教的浮雕视觉艺术留下了古代波斯与印度文化的深刻痕迹。在音乐上，1、2世纪已经出现了一种类似中国四弦琵琶的梨形柳特琴（见图三，转岸边1968：128—129图6）。

图三　犍陀罗出现的梨形琵琶



从这幅图片上大致可以发现这种琉特型乐器与我国新疆南道的于阗四弦曲项十分相似。这件乐器呈梨形、曲项（形状）、横抱（演奏方法），琴弦的尾部似有挂弦的缚弦，可以推断犍陀罗的梨形琉特与于阗的曲项四弦有着明显的传承关系。这个乐器后来在4至7世纪的萨桑朝艺术中逐步形成波

斯的琉特琴——乌德（‘ūd），它对西方音乐的发展产生过重大的影响，形成了后来的梨形琉特类乐器（pear-shape lute）。而这种在萨桑王朝所形成的梨形、四弦、曲项的琉特琴（乌德）与天山南道的于阗四弦琵琶是一脉相承之物。[①]也就是说曲项四弦琵琶的发展流向可以简要地作如下图式：即犍陀罗 → 萨桑朝的波斯 → 于阗 → 我国中原的四弦琵琶。犍陀罗的文化交融着波斯与印度文化，是一种复杂的综合性文化。这里主要考察四弦琵琶的历史流动，以上曾提到了天山南道的龟兹棒状五弦直项琵琶，也曾出现或者路经过此地。因此犍陀罗文化也曾对这两个地区产生过深刻的影响。但是中国的琵琶与上述所提到的波斯萨桑朝的曲项琵琶有着直接的关联。6至7世纪的萨桑朝曾出现过一种四弦的琉特琴，叫Barbat或Barbud。而Barbat一词与公元1世纪前后出现在古希腊的Barbiton（一种弦乐器）在语言上有着密切的关系。其次德国音乐学家萨克斯（C.Sachas）又认为Barbat一词的源语可追溯到梵语Bharbhu(意为强烈地拨弦)。就是说萨桑朝的Barbat最早源于原始印度地区的Bharbhu，而Bharbhu在公元1世纪前后则形成了古希腊的弦乐器Barbiton，并由此逐渐形成波斯的四弦弹拨乐器Barbat（参见岸边：1968：129）。因此Barbat这件四弦乐器虽然于6、7世纪萨桑朝的盛期在美术作品中得到了明确的肯定，但实际上至少在公元前就已经出现了，1世纪前后的Barbiton是其前身。这件四弦梨形琵琶约在公元前的汉代便传入我国的新疆地区，这样也符合了《通典》所述："曲项……本出胡中，俗传是汉制"的由来了。

五弦琵琶

在奈良的正仓院中留下了现在世界上唯一的一面唐传的五弦琵琶。琵琶是用坚硬的紫檀木制成，上面镶嵌着螺钿、玳瑁等雅贵饰品，正面镶嵌

---

① 对此，前出岸边成雄《唐代の樂器》、C.Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente* 1913;Friedrich Behn; *Die Laute im Altertum und frühen Mittelalter.* 1919.等都有相同的见解。

着一幅精美的画，画中一个波斯人骑在骆驼上弹着琵琶。乐器的做工极其精美、细致，是一具观赏价值极高的艺术品。这件来自中国大陆的传世之宝，已在正仓院里沉睡了一千二三百年之久了。那么她又是如何从西域传入中国、历史又怎样展示出其姣丽的容姿的呢？让我们先追寻一下她的足迹吧。

五弦琵琶与四弦曲项琵琶相同，并不是源于我国本土。那么五弦琵琶究竟何时、怎样开始真正地出现在我国的呢？让我们翻开历史来寻找一下答案吧。

《通典》卷142，历代沿革中载：

> 自宣武以后，始爱胡声。洎于迁都。屈茨，琵琶，五弦，箜篌……胡舞铿锵镗鞳，洪心骇耳。

上文是有关五弦琵琶出现在我国的最早记录，它阐述了来自西域的胡乐逐渐来到中原，从后魏的宣武帝起开始真正受到了人们的喜爱。对此《旧唐书》音乐志又云：

> 琵琶，五弦，及歌舞伎，自文襄以来皆新爱好。自河清以后传习尤盛……

这一条记事叙述了大统十三年（548）文襄帝接位以来西域音乐深受到人们欢迎，而河清（6世纪中下叶）年间以后这种胡乐便“传习尤盛”起来。上述两条记事大致记述的是相同的事件。这一时期，五弦琵琶实际上也被称作龟兹琵琶或胡琵琶，在《通典》卷146的龟兹乐条目中记载道：

> 龟兹乐者，起自吕光破龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，代传其业，至于孙妙达，尤为北齐文宣所重，常自击胡鼓和之。

综合以上的记载可以判断，五弦琵琶由龟兹传入中原的时间约在吕光破龟兹的4世纪下半叶（北魏），而到了6世纪中叶以后的北齐胡乐开始出现盛行之况。从时间上来说正是张骞出使西域以后将胡乐摩訶兜勒带回中原，中西文化的交流逐渐得到展开，琵琶、箜篌之类的乐器开始传入中国。西域乐中的天竺乐于东晋永和年间（4世纪上半叶）张重华占据了凉州（今甘肃、黄河以西地区）时最初出现的。而吕光和沮渠蒙逊等攻入凉州后把龟兹乐带入凉州，它与当地的音乐相结合形成了西凉乐。这就是汉魏以来西域乐逐渐流入中原的过程。接着，到了北魏武帝再一次征服西域获得了龟兹乐，同时又把疏勒乐和安国乐等带了回来，就这样西域乐开始了大规模的东渐。与此同时东夷的高丽、百济、新罗、倭国；南蛮的骠国、林邑、扶南等乐也相继传入，一时在中国内地胡乐大起，广为流行。入隋，炀帝统一了大业，由两汉以来一直处于战争纷乱的局面进入了一个相对稳定的阶段，开始重建宫廷乐。在宫廷雅乐得到重建的同时，胡乐却得到了异常迅速地发展。隋开皇的七部伎、大业中的九部伎、接着入唐后太宗中完成了中国历史上辉煌一时、深具国际化色彩的十部伎宫廷燕乐。这种经两晋南北朝至隋唐而逐渐隆盛起来的胡乐中，无疑五弦琵琶是西域乐中不能缺少的代表性乐器。在唐的十部乐中五弦琵琶被用于西凉乐、疏勒乐、燕乐、天竺、龟兹、安国、高昌及高丽等八部伎之中，可见北魏以来随着西域乐的传入及其在中原的流行，它与五弦琵琶有着不能否定的密切关系。

在中国的史籍中除了五弦琵琶以外，还可以看到与其关系较为密切的龟兹琵琶、胡琵琶等的记载。它们与五弦琵琶是怎样的关系呢？下面再让我们来看看龟兹琵琶与胡琵琶之间的关系。

从南北朝以来至隋唐，龟兹琵琶与胡琵琶的名称于史籍中不断出现。龟兹琵琶一词较早出现于《通典》卷146龟兹乐的条目中：

> 龟兹乐者，起自吕光破龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，代传其业，至于孙妙达，尤为北齐文宣所重，常自击胡鼓和之。

对此在《北史》卷九十二，恩辛传中的齐诸宦者的条目中亦有如下记载：

曹僧奴僧奴子妙达以能弹胡琵琶甚被宠遇，俱开府封王。

从这两条史料中可以发现，曹氏一族三代善弹龟兹琵琶并传其业而得恩宠。这里传业于龟兹琵琶的曹妙达也被记作善弹胡琵琶。可见龟兹琵琶与胡琵琶当时被视为相同之物。这样的记载在《隋书》卷十四，音乐中也同样可以见到：

周武帝时，有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。

这里的龟兹人苏祇婆所弹的是胡琵琶。由龟兹传来的龟兹琵琶称作胡琵琶，因为从汉朝开始由西域传来的音乐都被称作胡乐，而龟兹乐又为西域诸乐之首，[①]那么龟兹琵琶被称作胡琵琶也是自然之事了。

上述的文献例证很显然地说明龟兹琵琶就是胡琵琶。那么它们与五弦琵琶又是怎样的一种关系呢？对此首先让我们来看看五弦琵琶最早出现在我国的状况。

在上一节的四弦琵琶中我们曾提到，它最初可能起源于印度，随后逐渐成熟于波斯、犍陀罗等地，接着传入中国。而四弦琵琶大部分是通过天山南麓的于阗进入中国内地的，而五弦琵琶则通过天山北麓的龟兹、焉耆一带，逐渐东渐中原。要查明来自于印度的五弦琵琶是怎样传入中原的，首先必须对龟兹地区，即现在的新疆库车所留下的考古资料作一考证。

古都龟兹是我国新疆境内的一个历史古都，位于塔克拉玛干大沙漠的北缘，它的都城和中心地带在现在的库车境内。强盛时期的龟兹，其疆域

① 《大唐西域记》卷一载："屈支国，管弦伎特善诸国。"这里的"屈支"指的就是龟兹。

西临喀什，东接焉耆，北靠天山南麓，南入塔克拉玛干大沙漠。东西长约六七百公里，南北宽幅在三百公里，是我国丝绸之路上的前方要塞，又是西域广袤疆域中的重镇之国。

早期的龟兹之国留下了大量的佛教浮雕视觉艺术。佛教大约在公元前5世纪出现在印度北方的恒河中游一带。成熟后向北部传播，印度孔雀王朝阿育王时期（公元前3世纪）传入今天的阿富汗东部，巴基斯坦的北部地区。二三个世纪以后又继续往北延伸，到达了大夏境内的北方，即现阿富汗的北部与俄罗斯的中亚地区。大致在公元1世纪上半叶在中亚兴起了强大的贵霜王国（Kushan），它的势力相当强盛，向东越过了帕米尔高原进入我国新疆西部地区。贵霜王朝推崇佛教，在它的境内佛教得到了极大地发展并很快地向着邻近地区蔓延，特别是跨入了我国的新疆地区。

佛教传入我国境内除了上述所讲的于阗国外，另一条的重要经路就是天山北麓的龟兹。首先是西端的要塞疏勒国，即今天的喀什及其周边地区，进入龟兹后佛教得到了极度地发展，一时成了当时西域佛教的中心。接着佛教继续沿着塔里木盆地的北麓东渐，传到了焉耆国和高昌的回鹘王国。高昌回鹘的中心地处今天的吐鲁番和鄯善一带。在佛教盛行之时那里建造了大量的寺院、石窟，其中留下了许多壁画、塑像、幡画、纸画及木版画等。但是到了10世纪以后伊斯兰教从西亚传入新疆的西部地区。由于在教义、信仰、文化形态等诸多方面的不同，大概历时二三百年之久伊斯兰教由西向东逐渐地取代了佛教在那些地区的存在，大量的佛教寺院遭到了历史性的破坏和宗教性的仇杀。尤其是伊斯兰教反对偶像崇拜几乎把那些地区所有的浮雕、佛像一扫而空。随着年代久远和自然的侵蚀，地面上的寺院已经荡然无存，大部分的石窟也遭到了相当程度的毁坏。

从这一地区的历史性石窟建设来看，龟兹地区的佛教石窟、壁画和塑像等的数量是首屈一指的。艺术上形成了独具一格的龟兹风味，她与高昌回鹘以及焉耆的洞窟与壁画相比不仅数量多，历史也是最为久远的。龟兹的

壁画初建于3世纪末及4世纪初，完成于8世纪。这一地区的壁画主要集中在现库车、拜城及新和等一带。公元4世纪龟兹地区的佛教十分盛行，当时的僧徒有一万多人，仅都城的佛寺佛塔就有一千多座。它们装饰豪华、规模宏大。

从龟兹地区的整个石窟来看，现库车境内有库木吐喇、森木赛姆、克孜尔尕哈、玛札巴哈和苏巴什；在拜城县境内有克孜尔、台台尔和温巴什；在新和县内有托克拉克埃肯。龟兹现存的石窟寺，如前所说最早的建于3世纪末或4世纪初，以后陆续建造，最晚的约建造于9世纪和10世纪，其中5、6世纪为洞窟建造的峰期，正值中国南北朝。石窟建造的时间各不相同，其中拜城县以东的克孜尔石窟最早建立，而库木吐喇为最晚，其他石窟建造的时间介于这两窟之间。

在龟兹地区的石窟中，五弦棒状直颈琵琶最早出现的记录在拜城县东7公里的克孜尔石窟。这座位于拜城县境内渭干河河谷北岸的克孜尔千佛洞，是中国的敦煌、龙门、麦秸山四大佛教石窟之一。编号有236个洞窟，其中135个较为完好，存有壁画的共有80个洞窟。至今仍然保存着一万多平方米的壁画，壁画内容主要是佛教、因缘、本生故事及其他的一些佛界形象，其中尤以印度传来的佛教故事最为丰富。

出现在克孜尔第8窟主室前壁的“伎乐飞天”是一幅残损的佛教说法图，此图有二人，一人手托花盘，作散花状；另一人怀抱琵琶，作演奏状。该画中的演奏者横抱着棒状直项琵琶，琵琶上的轸子鲜然地标示出上三下二，五弦直项清晰可见（见图四，转宿白1989：13）。因此，很明显在早期克孜尔石窟建立之时（3世纪下至5世纪左右）五弦琵琶已经随着印度佛教一同进入了这一地区是一个有力的证据。在克孜尔千佛洞的第38窟的顶部记载着佛教的商主本生和菱格因缘的故事，该画虽然已有明显的剥落部分，画面受到一定的损害，但左边横抱着直项琵琶的五个轸子（三上二下）却依稀可见，它与图右的横吹遥相对应、眉目传情十分生动（见图五，转宿白1989：27）。由此可见五弦琵琶在中国的两晋时期随佛教已经传入我国新疆西部地区是一个不争的事实。同时我

们也可以从上述的二幅3世纪末至4世纪成立的乐伎图中足以知晓当时五弦琵琶在这一地区流行的盛况。五弦琵琶到了南北朝，特别是北齐已经逐渐进入中原地区。河南安阳北齐墓出土的黄釉瓷扁壶乐舞图（见图六，转刘东升等1988：42），是一幅由五人构成的乐舞图，五人都穿着窄袖胡衫，腰间系宽带，头戴胡帽，深目高鼻显然为一幅当时的西域来朝的乐人图。左边的琵琶乐人斜抱下垂，直项五弦琵琶鲜明可见。乐舞中除琵琶外，胡乐器横吹、击钹以及中间形象、动感的胡腾舞展示出西域乐人已深受中原地区的欢迎，并在中原得到迅速地发展。如《旧唐书》音乐志所说：

> 琵琶，五弦，及歌舞伎，自文襄以来皆新爱好。自河清以后传习尤盛……

《通典》中也记载道：

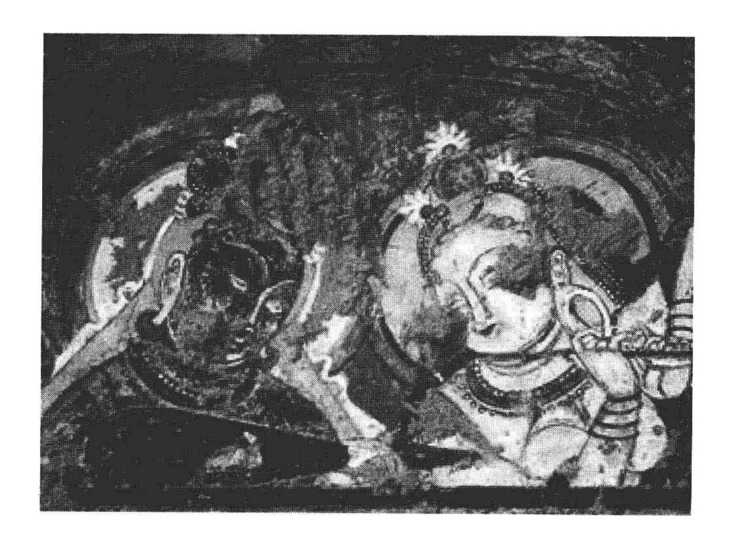
> 有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，代传其业，至于孙妙达，尤为北齐文宣所重，云云。

这里反映出北齐以后龟兹乐，其中当然包括龟兹的五弦琵琶已经流行于中原地区。而到了隋唐时期五弦琵琶达到了一个盛期，隋初的七部伎、大业中的九部伎都使用五弦琵琶，充分显示出胡乐已经深深地渗透到了中原。唐初成立的十部伎（燕乐、清商乐、西凉乐、天竺乐、高丽乐、龟兹乐、安国乐、疏勒乐、康国乐、高昌乐）中除西凉伎和康国伎外，其他八部乐都使用了五弦琵琶，从中我们不仅能看到胡乐在大唐宫廷中的巨大影响，同时也看到十部伎中第一部汉族的燕乐伎及东亚朝鲜的高丽伎都融入了胡器五弦琵琶，也就是说进入盛唐之际胡俗乐已经由隋末唐初的雅、俗、胡乐三乐鼎立走向融合的历史迹象，也是中国历史上多民族的融合，政治上大一统的峰期。

图四 克孜尔佛洞第八窟

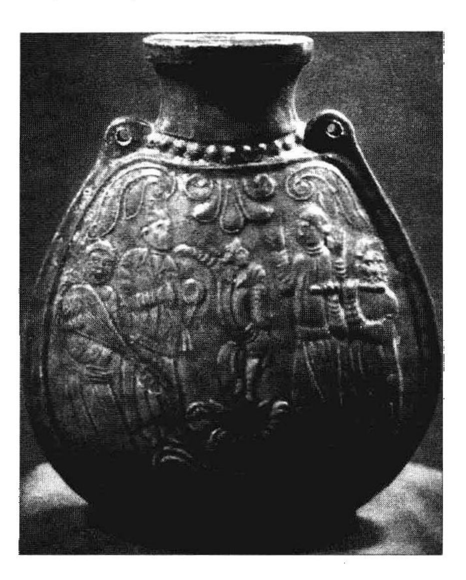


图五 克孜尔佛洞第三十八窟





图六　河南安阳北齐墓出土乐舞图



五弦琵琶从两晋及南北朝时期开始传入我国西域地区，后逐步东渐，至隋唐时期达到了极盛。像曹妙达、曹僧奴、曹婆罗门及苏祇婆等都是龟兹的来朝乐人、琵琶名手。他们为隋唐汉族宫廷带来了丰富的外来乐器，其中由龟兹乐人苏祇婆带来的五旦七调充分运用于琵琶并在唐朝广为流传。这种来自印度的五旦七调与后来中国宫廷中的唐燕乐二十八调及雅乐八十四调都有着十分密切的相互关系，对隋唐时期的音乐发展做出了不可估量的贡献。

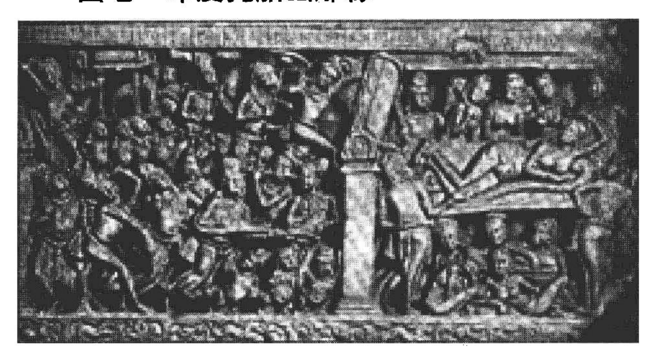
以上通过文献和考古资料已充分证实了五弦琵琶乐于3世纪下半叶通过天山北麓的龟兹等地传入我国的路径及其历史时期。如前所说五弦琵琶主要是从印度通过佛教的文化形式传入我国的。那么这种棒状直颈的五弦琵琶是否真正在印度出现，并且通过印度传入我国的呢？对此让我们的视线再投向它的源头——印度，考察其历史。

在公元前5世纪希腊大王亚历山大曾率军打到印度，并将流行于当时波斯的四弦弹拨乐器Barbat也带到了印度，后来此乐器在印度得到了新的发展形成了五弦直项琵琶，这种棒状的直颈五弦琵琶与四弦的曲项琵琶在形制上发生了变化，实际上在音系统上也分道扬镳形成各自不同的特征。由

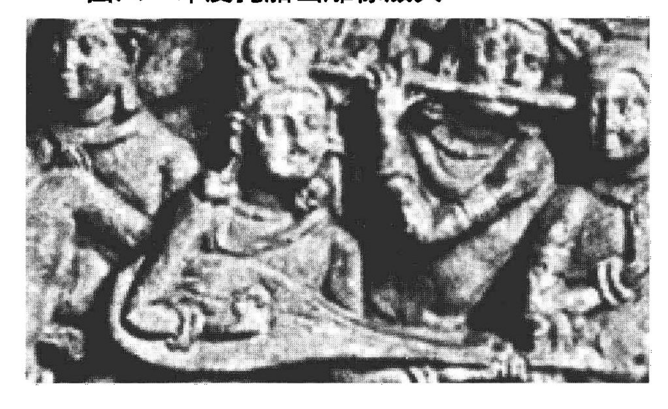
于印度的历史文献记录没有得到充分的重视，我们很难从它的历史文献中找到有关琵琶的记载。但公元前5世纪在印度北方的恒河中游一带出现了佛教。佛教提倡来世回生，推崇偶像崇拜，形成了佛教艺术中独特的绘画、浮雕等的视觉艺术。在佛教大量的艺术作品中记录了当时一幕幕的宗教和艺术等场景。

现藏印度甲谷他博物馆的一幅石雕《托胎画雕像》是在公元170年建成的阿马拉维缇（Amrāvati）的浮雕。这座浮雕现在已经解体，其残体部分已分别被大英博物馆、马德拉斯博物馆和甲谷他博物馆所藏。这件阿马拉维缇浮雕是一幅极其精美富丽、装饰性很强的艺术品，它叙述的是一个佛教的故事。《托胎画雕像》是其中的一个局部，现被收藏在甲谷他博物馆。该石刻如入口之门分为左右两面。右面的托胎图讲述了释尊的前生、兜率天在世时，在梵王、帝释等的邀请下为了众生济度而不能降生人间，这时，迦比罗卫城的王后摩珂摩耶夫人、六牙的白象等都汇聚而来梦想入胎妊娠，期望一个王子降生，这就是悉达多太子。《托胎画雕像》则描绘了摩耶夫人横卧在床上，周围观护着侍女、卫士等。雕像的顶部有一头小象，由兜率降临作入胎怀孕之状。其左方一辆舆车驾着一头小象，由四个侏儒抬着，前后数人有的拿着幡盖、也有的拿着器戒。下方是一组歌舞乐人，左边舞姿欢快、舞蹈生动活脱；而右边则是琵琶、横吹、拍手，场面雀跃欢呼（见图七，转伊东忠太等1919：98）。这里值得注意的是，石雕中横抱着的直项琵琶与传入我国龟兹地区的棒状直项琵琶完全是同宗、同类之物。图八是其放大的特写，这样比较清晰地看出横抱琵琶者是手持上三下二的轸子的五弦琵琶。因此这里已经明晰无疑地理顺了五弦琵琶由印度传到我国的具体路径，即公元2世纪的印度琵琶与3世纪后传入我国新疆地区的五弦琵琶完全是一脉相承之物。五弦琵琶经南北朝进入我国中原，隋唐时期成为我国宫廷音乐中占据十分重要的地位的胡乐器。琵琶乐在当时对音乐的推动作用不仅仅停留在音乐本身，在民间的广泛流传也深深地影响到了文学。白居易的著名诗作《琵琶行》不仅仅对琵琶乐的生动形象描绘，也反映出当时琵琶在中原汉族间的流行程度，已深为一般的民众所接受和爱好。

图七　印度托胎画雕像



图八　印度托胎画雕像放大



但是宋以后五弦琵琶在中国并未得到它应有的发展，逐渐销声匿迹了。唐朝五弦随着遣唐使东渡日本，日本遣唐使的准判官藤原贞敏是一个琵琶演奏名手。他于承和五年（838）渡唐，传说随开元寺中国琵琶乐人廉承武学习琵琶，习得一手好琵琶，翌年归国后向当时的仁明天皇献艺为众人所倾倒。①琵琶后来在日本得到了极度的发展，不仅用于独奏、在雅乐的器乐曲中作为色彩乐器而使用，同时在大量的说唱音乐中也得到广泛运用。但是日本也如同中国一样真正得到发展的是四弦琵琶，而五弦琵琶只在隋唐时期的宫廷以及民间亮出一轮艳丽的光彩，很快地昙花一现般地消逝了。现在它那历史般的英容已静谧地安息在博物馆中。由中国传入日本的紫檀螺钿五弦琵琶，它当时的辉煌和音乐上的历史地位就像它那精美的制造工艺，在奈良的正仓院中度过了一千二三百多个春秋，给世人留下了唯一的一面历史性的见证——唐传五弦琵琶。

① 《续日本后记》卷八载："承和六年（839）冬十月己酉朔"，"天皇御紫辰殿，赐群臣酒……令遣唐准判官正六位上藤原朝臣贞敏弹琵琶，群臣具醉，赐禄有差。"描述了遣唐使准判官藤原贞敏一曲琵琶使群臣俱醉的情景。

阮 咸

在我国古代的琵琶族类中除上述的四弦曲项琵琶和五弦直项琵琶外，还必须提到的是阮咸。在日本的正仓院中唐传的上述三件乐器都保存完好。阮咸的制作材料与四弦和五弦琵琶相同，琴身以硬质、高雅的紫檀、又镶嵌着玳瑁、螺钿等装饰之物。背面以螺钿镶嵌而成的一对鹦鹉，它们口衔璎珞（以玉制成的项链），雀跃动感，背面的颈部以及四个轸子也同样以螺钿镶嵌。精美华丽，极富观赏价值。乐器长100.4 厘米；共鸣箱直径39厘米；厚度3.65厘米。这面唐传的精美之器似乎在向人们叙述着一千二百年以来的音乐故事。

阮咸，与来自波斯和印度的外来乐器四弦、五弦琵琶不同，它是中国固有的乐器。相传晋代名士阮籍的从子阮咸（与阮籍齐名，为晋的竹林七贤）因善弹此器而得名。唐刘餗在其《隋唐嘉话》卷下中道：

> 元行冲宾客为太长少卿，有人于古墓中得铜物，似琵琶而身正圆，莫有识者。元视之曰："此阮咸所造乐具。"乃令匠人改以木，为声甚清雅，今呼为"阮咸"是也。

图九 南京西善桥南朝墓出土阮咸图



对于这一记载在南京西善桥南朝墓出土的南朝竹林七贤与荣启期模印砖画像中，画有阮咸端坐在阔叶林下，斜抱乐器凝神弹奏时的模样（见图九刘东升1988：62）。从该画像中我们看到这件乐器为正圆形的共鸣箱形制，琴颈修长，直项上方带有数多的品位，四个轸子鲜然可见，表明该器为四弦弹拨乐器。可以发现图中改乐器与现代的"阮"（为阮咸的简称）基本相像，形制上没有多大的变化。关于阮咸这件乐器，在《通典》的卷144中有较早的记载：

> 阮咸，亦秦琵琶也，而项长过于今制，列十有三柱。武太后时，蜀人蒯朗于古墓中得之，晋竹林七贤图阮咸所弹与此类同，因谓之阮咸。咸，晋世实以善琵琶、知音律称。

这段文字较清晰地阐述了阮咸这件乐器的形制、来源以及与晋代文人阮咸的关系。此文中"阮咸，亦秦琵琶也，而项长过于今制，列十有三柱。"关于秦琵琶的记载在同书的条目中又道：

> 今清乐奏琵琶，俗谓之"秦汉子"圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。傅玄云："体圆柄直，柱有十二。"其他皆充上锐下。

上文中的奏琵琶（下线笔者所加）显然是笔误，应为"秦琵琶"，即清乐秦琵琶。清乐是承袭汉朝以来中国固有的俗乐——清商三调而来的。两晋及南北朝以来因战争纷乱，人员的迁徙流离，清乐也多次散失。苻坚平凉州虽初获清乐。但宋武平关中又一次地失落，后隋文帝平陈才真正获得。[①] 据《隋书》音乐志下的清乐条目中记载："此华夏正声也。"道出了清乐的真正的出处。在该条目中清乐所用的乐器中有琵琶，但并未明确记载使用的是秦琵琶、曲项琵琶还是直项琵琶。但是在《通典》卷146，清乐的条目中

① 此段史实详见《隋书》卷十五音乐下"清乐"条目。

却明确地记载了“秦琵琶一”，而没有记载任何其他种类的琵琶。因此可以判断这种源于我国固有的乐种，在演奏时所使用我国自身的乐器——秦琵琶是合乎逻辑的。也就是说历史文献中所记载的秦琵琶、秦汉子、阮咸等都是同物异称而已。

那么秦汉子又是怎么出现的呢？对此《通典》中曾记载：

> “秦汉子”圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。

也就是说秦汉子可能来自于弦鼗，是其旧制。而“鼗”为中国的古乐器，在周朝的雅乐中使用。《周礼·春官·宗伯》中曰：“掌教鼓鼗。”郑玄对其注曰：“如鼓而小，持其柄摇之，旁耳还自击。”即将鼓穿在木柄上，在鼓筐的左右两边用绳子系上两个球状物，手摇木柄球状物来回敲击鼓面而发出声音。也就是说弦鼗其形制恰似现代民间流传的“拨浪鼓”或俗称作“货郎鼓”。

但是弦鼗的形制是将一根木柄插在一个上下两面蒙皮鼓邦上，它与一个完全用木板封闭起来的，其共鸣箱呈扁平状的阮咸相比，阮咸的共鸣箱要远远大出弦鼗好几倍，并且带有一个很长的琴颈，上面附有十二个品（傅元的琵琶赋序）或十三个品（《通典》阮咸的条目）。它们之间在形制上存在着很大的差异。至少整体的大小有几倍之差，因此从弦鼗过渡到阮咸在理论上比较牵强，过于飞跃。其间应该有一个过渡性的演变过程。这里秦汉子应该是他们之间的中介。《通典》卷144琵琶的条目中道：

> 今清乐奏（秦）琵琶，俗谓之“秦汉子”……曲项……俗传是汉制。兼似两制者，为之“秦汉”，盖谓通用秦、汉之法。

阐明了两种乐器和演奏及乐制上的不同。即秦琵琶与曲项琵琶两种分别有秦与汉之法的区分。如果从字面上来理解这里的“秦法”应该指的是

弦鼗；汉制为曲项琵琶。而两者兼而有之者应为“秦琵琶”。它是混同于两者之间的过渡性乐器。故有“盖谓通用秦、汉之法”之称。在中国古代史上有“五弦”和“琵琶”的记载，它们指的是直项琵琶和四弦曲项琵琶。而秦汉子或秦琵琶显然是不同于上述两者。秦琵琶一词初出于《通典》，也就是说两晋以来四弦曲项琵琶大量地涌进了我国中原，并对弦鼗的发展产生了巨大的影响，它吸收了琵琶的因素改制成一种介乎两者之间的乐器，至唐代日趋成熟。因此在中唐杜佑的《通典》中便给予秦汉子一种新的命名——秦琵琶。这是弦鼗模仿曲项琵琶向着四弦过渡的一个重要阶段。因此毫无疑问秦琵琶形成于中国，是我国的一种固有乐器。

有关阮咸这一名称的出典，据《通典》卷144中记载：

> 晋竹林七贤图阮咸所弹与此类同，因谓之阮咸。咸，晋世实以善琵琶、知音律称。

在这段文字的后面有一段注释：

> 蒯朗初得铜者，时莫有识之。太常少卿元行冲曰：“此阮咸所造。”乃令匠人改以木为之，声甚清雅。

对此在《旧唐书·元行冲》卷200，又详细地复述了以上的文字：

> 人破古冢得铜器，似琵琶。身正圆，人莫能辨。行冲曰：“此阮咸所作器也”命易以木弦之，其声量雅乐。遂为之阮咸。

可见秦汉子是在初唐被冠以阮咸这个名字的。过去人们不知该如何称呼这种形如琵琶身正圆的乐器，是唐初的少卿元行冲正式为它命名的，尽管这件乐器在其名字诞辰之前早已存在了。

以上对阮咸的形制及其名称来历等作了考证，但是秦琵琶（阮咸）究竟

什么时候在中国出现的？秦汉子、秦琵琶又是何时逐渐变为后来的阮咸状的乐器等问题，在文献中难以得到解答。因而让我们再从一些考古资料和历史遗迹中去发现它们的形迹。

长颈梨形音箱的秦汉子（秦琵琶）至少从东汉末年和两晋时期已经在我国出现了。辽阳棒台出土的古墓壁画（东汉晚期，约公元3世纪初）中有一幅器乐合乐图（见图十转刘东升1988：59）。该图左起第二乐人，手持梨形直项琵琶。该乐器修长的直径前端依稀可见上下各二的四个轸子。这件琵琶是否带有品位从图上看不清楚，但可以肯定它不是梨形曲项琵琶，从其梨形的形制来看又不像棒状的五弦琵琶。因此可以判断为秦琵琶的可能性更大。如果辽阳棒台古墓壁画合乐图并不明显的话，那么甘肃酒泉丁家闸出土的晋墓壁画（约公元3世纪中至4世纪初）也是一幅以琵琶、箫、细腰鼓和筝的合乐图（见图十一，转刘东升1988：43）。左起第三个乐人手持直项四弦琵琶，长颈上的诸多品位清晰可见。此外，该乐器的音箱孔上的左右两个月牙形出音孔已经明显出现，这个月牙形出音孔在四弦琵琶中也都能见到。因此可以断定这是弦鼗吸收四弦琵琶后向着秦琵琶发展的重要阶段。上述酒泉丁家闸晋墓的出土之地正处于我国古代凉州地区。在后来的4、5世纪里先后建立过前凉、后凉、北凉和西凉诸国，是河西走廊的要地、丝绸之路的必经之道。这里被称作“西凉乐”的发源地，即中原融合着西方乐所形成的一种特殊音乐的所在地。壁画中的竖笛和筝是周秦时期传承下来的中国古乐器，细腰鼓来自印度，而长颈带品的秦琵琶则是中西融合的象征。秦琵琶在魏晋时期已经得到确立在这一地区的甘肃嘉峪关出土的魏晋墓砖画中也得到了印证。砖画是由多幅乐图所组成。其中有两幅秦琵琶（见图十二、十三，刘东升1988：59-60）。图中两人跪坐，一人吹竖笛，一人弹着长颈四弦琵琶，并能清晰地看到共鸣箱的面板上有两个月牙形的出音孔。下一幅是两个人在树下边走边演奏乐器的场面，前者横抱着琵琶，形制如前，长颈直项是典型的秦琵琶形制。此画可以说是4世纪前后中原与西域地区的文化交流的一个缩影。

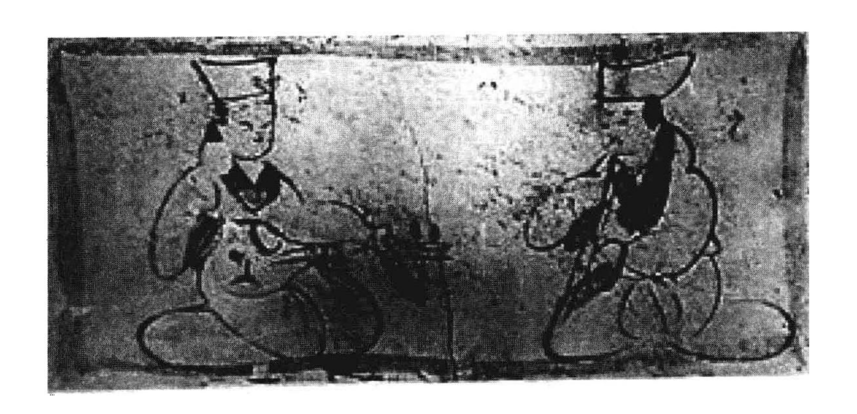
图十　东汉晚期的合乐图、左二秦琵琶



图十一　甘肃酒泉出土的晋墓壁画秦琵琶




图十二　甘肃出土魏晋墓砖画秦琵琶

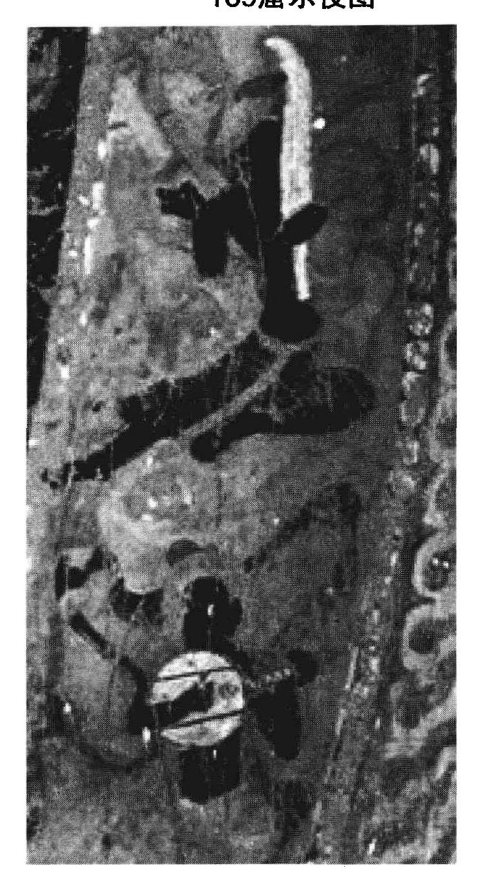


图十三　甘肃出土的魏晋墓砖画

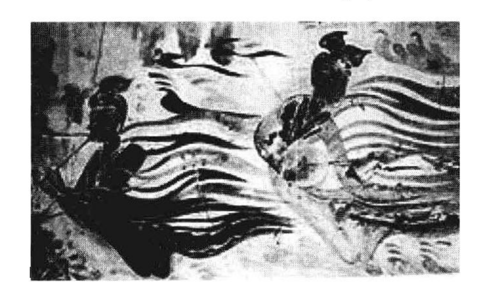


从秦琵琶到阮咸，其形制上的变化最多经过了一百多年的时间。在兰州地区的炳灵寺石窟第169窟中有一幅乐伎图（图十四，转董玉祥1987：14）。这是建造于我国西秦时期（385—431）的佛教洞窟，该图下方的一个乐伎横抱着的不是梨形的共鸣箱琵琶，而是一个正圆形的共鸣箱，琴颈修长如棒带有多品，此时已经完全过渡到阮咸这一乐器了。就如一根长棒插入一个圆形的共鸣箱中，形制相对而言比较简练。阮咸型乐器于南北朝时期逐渐进入中原，并大量出现在一些壁画中。辽宁辑安地区出土的约4、5世

图十四　兰州炳灵寺石窟第169窟乐伎图



图十五　麦秸山第133石窟兆魏飞天乐伎



纪的古墓壁画中有一幅伎乐图，中间一个女乐人横抱着长颈的阮咸骑在一条巨龙的身上，飘洒的长发和轻柔的衣衫显得动感、妩媚。这样的圆形长颈阮咸在麦积山和敦煌的壁画中都能见到。麦秸山第133石窟是建于北魏的壁画（图十五，转刘东升1988：63），其中有一幅伎乐天女，横抱着长柄的阮咸。修长的琴颈已与琴颈琴身一体的秦琵琶呈不同的形制，其长颈是一根独立的长棒插入或相接在共鸣箱上的。这样的阮咸在同时代（北魏）的敦煌莫高窟中可以看得更清楚，在（图十六，转刘东升1988：64）的壁画中有一伎乐天，横抱着直柄、圆体的共鸣箱，绘画中弦缚画得清晰可见，与现藏于正仓院中的阮咸基本相同，为了视觉效果与手弹的位置实际上有些错位，弦数也不是很准确。但十分具体形象地呈示出阮咸已经完全代替了梨形共鸣体的秦琵琶形制了。

阮作为一种琵琶类乐器在中国得到了广泛地运用，一直流传至今，在今天的民族管弦乐队中阮扮演了一个不可缺少的角色。这件乐器在隋唐时期传到了日本，现藏于奈良正仓院的螺钿紫檀阮咸是一个历史的见证。说明当时阮咸也随着琵琶一起传到了日

本。但阮咸没有像琵琶那样在日本得到传承，至少从仁明天皇（833—850年在位）开始，大致经历了半个世纪的雅乐乐制改革，其中的一项是对雅乐器进行整治，对来自中国、西亚及朝鲜等的诸多乐器进行了删选，其中许多乐器都被删除形成接近于今天的雅乐队格局。阮咸与大筚篥、竽、五弦、箜篌等许多乐器一样，因为不符合当时日本人的欣赏习惯和趣味而被列入删除乐器之列。因此，9世纪下半叶后阮咸便在日本销声匿迹了。

图十六　敦煌莫高窟乐伎图



结　语

通过以上对琵琶的渊源的历史性考证，我们对来自中国的琵琶类型及其来源有了一个大致的认识。自汉代以来经两晋南北朝，胡乐的大量流进

对中原文化形成了一股强力的冲击，产生了不可抵御的势力范围。从隋唐时期的主流文化来看琵琶无疑是一件十分重要的外来乐器，在宫廷与民间都有着它不可替代的文化地位。因此隋唐时期是我国历史上琵琶文化发展的一大高潮。琵琶的传播不仅在音乐界，对文学都产生过不小的影响。许多文学家、诗人都在他们的作品中描绘过琵琶，西晋的文人傅玄作有《琵琶赋》、唐代诗人白居易留下了著名的《琵琶行》等，使琵琶这件乐器越发成为一件具特殊文化品位的乐器。

大唐琵琶乐的盛行也随着日本遣唐使被带到了日本。后来成了日本传统音乐文化的重要部分。它除了在日本雅乐中作为色彩乐器被使用外，还在民间由佛教通过盲僧乐人广为流传，形成了多系统的琵琶流派，并成为说唱音乐中的一件重要乐器。琵琶传入朝鲜的记载较早，在本文开头处就提到《隋书》乐志的高丽乐中就出现了“五弦和琵琶”的记载，在15世纪成书的《高丽史》乐志的唐乐中亦记有四弦琵琶，而在俗乐中则记有五弦琵琶。在《乐学轨范》中不仅记有曲项四弦的唐琵琶，五弦直项的乡琵琶，并详细地画有它们各自的乐器图。现朝鲜的李家王的雅乐队中仍然使用着唐琵琶，但五弦的乡琵琶却已经不见其踪影了。琵琶这件乐器传入东亚汉字文化圈的越南约在唐代以后，14世纪成书的《安南志略》中的小乐条目中就记有琵琶这一乐器，后来在宫廷乐中一直备受青睐，成为越南的传统乐器。至今在民间也流传盛广。

琵琶的产生、发育、成熟、演化的历史在丝绸之路上留下了至少二千年以上的历史足迹，至今仍然是中国及东亚诸国的钟爱之器。中国现在的阮，其演化过程由周秦时期的弦鼗发展成后来的秦琵琶（秦汉子），东汉以后又演化成阮咸，逐形成了今天的形制。而五弦琵琶由印度传入中国，约两晋时期就出现在我国新疆地区，主要经由龟兹国流入中原。隋唐时期大量的龟兹乐人，尤其是琵琶乐人将其带入中原，它们也被称作龟兹琵琶、胡琵琶。随着胡乐人的大量来朝五弦琵琶在唐宫廷盛行一时，但宋以后五弦的直项琵琶就在我国逐渐消亡，没有得到传承。曲项四弦琵琶是在整个丝绸之路上影响最大、历史最长的琵琶类乐器，直接由波斯传入我国并延绵持续发展至今，在演奏上唐朝以后就扔弃拨子产生直接用手指弹拨的“搊琵琶”后，由四柱加品大大地扩大了琵琶

的表现力，现民间的琵琶通常为四柱十三品，也有六柱十八品的，一二千年的发展变迁使得琵琶在音色、音质、音域等等方面都发生了不可想象的变化。

以上对琵琶在丝绸之路上的发展作了历史性的考察，从琵琶在印度及西亚的历史源头到流入中国后在新疆地区的出现实态、流传路径等作了客观的历史分析，基本阐明了丝绸之路上曲项琵琶、直项琵琶和阮咸的发展脉络。同时在本文开头处对我国琵琶类乐器的理论上混乱、错误结论作出了纠正。这里，笔者不得不指出的是，对琵琶的历史考源仅从我国境内这一段史料来进行推论是难以达到完整而准确的答案的。因为它是一件孕育、发展、成熟、展衍于整个丝绸之路上的一件乐器，去头截尾、拦腰切断的论述是难以理清其历史脉络的，因而出现谬误也是在所难免的。

参 考 文 献

[1] 岸边成雄：《唐代の樂器》，音乐之友社，1968.

[2] 曹安和：《琵琶》，载《中国大百科全书》音乐舞蹈卷，中国大百科全书出版社，1989.

[3] 董玉祥主编：《中国美术全集》绘画第17卷，人民美术出版社，1987.

[4] 韩淑德、张之年：《中国琵琶史稿》，四川人民音乐出版社，1985.

[5] 刘东升等编撰：《中国音乐史图鉴》，中国艺术研究院音乐研究所人民音乐出版社，1988.

[6] Stein:"Ancient Khotan"3vols London, *Ancient Buddhist Paintings from the Caves of the Thousand Buddhas on the Westermost Border of Chian.* 引自岸边成雄《唐代の樂器》，1921.

[7] 宿白主编：《中国美术全集》绘画篇16，文物出版社，1989.

[8] 伊东忠太等编：《世界美术全集》第三卷、平凡社，1919.

（原载《中国音乐学》，2003年第4期）

民族音乐学作用于历史研究的理论思考和实践尝试

洛　秦

前　言

在查理斯·利基的*Origin of Humankind*（《人类的起源》）一书中读到这样一段文字：

> 每一个人类学家都梦想能发掘出人类远古祖先的一副完整的骨架。可是，对我们大多数人来说，这个梦想还没有实现。死亡、掩埋和石化等变化莫测的因素导致了人类史前时代纪录的贫乏和破碎。离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片成了重建人类史前时代故事的主要线索。尽管这些线索的不完整使人灰心丧气，但是我并不否认它们的重要性。如果没有这些线索，我们就无法叙述人类史前时代的故事了。[1]

这段文字给了我不少启示。人类起源研究的情况是这样，人类社会历

作者简介：洛秦（1958—），男。

① 查理斯·利基：*Origin of Humankind*，上海科学技术出版社，1996，第1页。

史的研究不也是这样吗？！

音乐历史的研究也是如此。音乐历史学家都希望能再现过去音乐历史的完整面貌。可是，对我们来说，这只是个梦想。许许多多的因素导致了许多人类音乐历史纪录的贫乏、破碎和消失。就像人类学家那样，这些“离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片”成为了努力重建（而不是恢复）人类音乐历史的主要线索。尽管这些线索的不完整，但它们是那么的重要。因为没有这些，我们就无法叙述人类音乐过去的故事。

音乐的历史是什么？怎么样来安放这些音乐历史中“离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片”？ 我们今天要想从这些音乐历史中的“离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片”中知道一些什么？也就是说，从什么角度或意义上来研究由这些线索提供的人类音乐的过去？

研究音乐历史毕竟不是人类学家们的重新安放和恢复这些离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片。安置离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片都是有“规”有“矩”的，有严格的生理结构规定的，是什么就是什么的。也就是说，骨盆的残骨是不能放在头的位置、牙齿不能当作脚趾的。在这点上，有点像自然科学。但是，人类的音乐不是这样。它不是生物性的，没有一个我们早已知道的“规矩”的。它不仅具有声音物理性，而且还是社会性的，更进一步地说，它是文化性的。要研究与之相关的一切，包括那些早已消逝了的音符、散了伙的演奏活动、摸不着看不见的思想、意识和灵魂，的确是困难和复杂。音乐历史研究有点像“雪上加了霜”式的工作。然而，我们又不能回避或弃之不管。

怎么办？

重要的不在于我们研究什么，而在于我们怎么样来研究。

简短的理论思考

当今民族音乐学中有许多研究的论题，其中之一就是“历史研究”。

按：所谓“论题”是一个没有结论，而且依然是在讨论之中

> 的事，它很可能是永远没有答案的。在英文中，用Issue一词来区分Problem。Problem是我们中文里的“问题”的含义。问题是需要解决的。而“论题”不是问题，它所关心的事是一种现象，是一种人对事物认识的思想和方式。所以，“论题”不含有解决的意思，它所具有的是讨论意义和理解性质的。①

因此，在这篇文章中，我想以民族音乐学为基点，从怎么样研究的角度来讨论这个音乐历史研究的论题。

以民族音乐学来研究历史涉及到两个方面的讨论：什么是民族音乐学？为什么要用民族音乐学来讨论历史研究？即民族音乐学能帮助“历史研究”解决什么？

在我看来，从一定的角度来理解，民族音乐学作为一个学科的概念是模糊的。学科指的是一个科学研究的领域。如自然科学中有数学、物理学、化学，人文科学中有社会学、哲学、心理学等。这些学科对自身研究的对象、内容、范围有非常明确的规定。如数学是一个研究空间形式和数量关系的学科，它的研究对象是数；心理学研究的是人的认识、感情、意志等心理过程，以及能力和性格等心理特征，它的研究对象是心理活动。那么，民族音乐学研究的是什么呢？

对民族音乐学学者们有过许多界定。虽然在将音乐安放在文化背景中来研究这一点上，目前大家都是达成共识的，但是，事实上这一点并不是一个学科的性质。作为一个学科，它要有一个非常具体的研究对象、内容和范围。无疑，民族音乐学研究的是“音乐”。可是，音乐学研究的对象也是“音乐”。或许，因为民族音乐学，英文是Ethnomusicology中的“Ethno”是前缀，所以有人把它看成是音乐学的一个分支。如果将民族音乐学作为音乐学的一个分支，它将与体系音乐学中的音乐美学、音乐心理学、音乐社会学等并

① 原来考虑将这段“按”放在尾注中。但是，后来觉得这是一个重要的概念，安置在正文中给予说明更为好一些。

列。然而，又有了问题。这些体系音乐学中的每一个分支都有自己明确的研究内容，它们分别从美学、心理学或社会学的角度来研究音乐，那么，民族音乐学的角度是什么？是文化吗？文化是一个什么概念？它是一个包罗人类一切生活和活动万象的极大、极宽泛的概念。这些审美、心理或社会因素，包括音乐自身都是文化。所以，从研究对象和内容来将民族音乐学视作为音乐学的一个“分支”似乎有些困难。

从研究范围来看一看。目前的民族音乐学有两个特征，其一是着重于研究欧洲古典音乐以外的音乐，其二是着重于研究现在活动着的音乐现象，即强调的是共时概念上的研究，而非历时性的讨论。在民族音乐学摇篮时期，其研究范围的非欧洲（古典）音乐性是很突出的。而到了现在，这个特点已经开始缺乏“特点”了。跨越欧洲古典音乐的纯技术性分析，摆脱一味地对某一作品、某一作曲家进行孤立的历史考证，而将交响作品、演奏活动和作曲家的思想与当时、当地的民俗、社会、政治，以及经济等复杂因素联系起来认识和理解，开始受到许多学者们的关注。诸如贝多芬音乐中的民歌因素、莫扎特歌剧的社会意义等诸如此类的研究已经出现。作者本人也做过民间音乐对海顿创作的影响、门德尔松从美术作品中获得灵感创作《芬格尔山洞》等研究的尝试。所以，民族音乐学也开始包括对欧洲古典音乐的研究。民族音乐学的另一个特征是强调共时概念上的研究。的确如此，民族音乐学的起家就是建立在研究现在活动着的音乐上的。但是，民族音乐学中历史题材的研究也不少。Helen Myers主编的*Ethnomusicology: An Introduction*的姐妹篇*Ethnomusicology: Historical and Regional Studies*就是一本民族音乐学中历史题材研究的专集。虽然，这本专集中收录的不少文章并不是以民族音乐学的方法来研究历史的，但是，它至少说明一点，民族音乐学同样也关心历史问题。还有许多诸如“黑人音乐史”、“爵士音乐史”等都是民族音乐学关心的。也因此，有学者提出Historical Ethnomusicology，即“历史民族音乐学”。

按：我本人并不欣赏“历史民族音乐学”的提法。（说实话，我也不怎么欣赏“民族音乐学”的称谓。如果它是一

个学科的话，民族音乐学所具有的性质更应该是“音乐学”。这将在日后再论。）民族音乐学的视角对音乐历史的研究有许多有益的作用，也是我这篇文章讨论的论题。但是，把它作为一个“学派”来对待，似乎有点滑稽。就像“城市民族音乐学”，如果城市是它的研究内容，那么，我们应该有“农村民族音乐学”。这样的话，还会有“工厂民族音乐学”、“剧场民族音乐学”、“街头民族音乐学”、“女性民族音乐学”、“同性恋民族音乐学”，简直可以没完没了。Richard Widdess在*Ethnomusicology:An Introduction*中有一篇“Historical Ethnomusicology”的专论。可惜除了“文献研究”、“乐谱解读”、“译谱”和“分析”等传统音乐学的套数，看不出有实质性的民族音乐学思想在历史研究问题上的作用。当然，术语的提法可以商量，但是，历史研究在民族音乐学中是一个不小的论题，这一点是无疑的。

因此，民族音乐学的“学科”界线越来越扩展，同时也越来越模糊，以至于很难从学科研究范围的意义上来给予严格界定。

方法论也是学科的一个重要方面。民族音乐学非常年轻，也因此富有活力。由于年轻和具有活力，它是那种接受型的。民族音乐学的发生发展是与许许多多的人文思潮的理论和其他学科密切相关的。其中最主要的是受了人类学，以及语言学和心理学的重要影响。所以，民族音乐学也就是音乐人类学。以下就是音乐人类学的发展过程：19世纪前的文艺复兴的人类学、启蒙运动的人类学和“人的科学”、和谐的普遍性、音乐的共性历史，19世纪的人种学、人类学、进化论、比较音乐学，20世纪初期的人种描述主义、田野工作和参与地观察、文化区域和音乐文化、扩散论、功能主义和结构功能主义、心理人类学、行为主义，20世纪晚期的文化变迁、文化生态学和新进化论、结构主义、认识人类学/民族科学论、符号人类学、演奏、经验和沟通、马克思主义人类学、反映论的人类学、批评人类

学等等。然而，英文中常说，“a coin has two sides”。是这样，事物总有其两方面的特性。民族音乐学受益于众多学科，同时也受制于它们。除了Transcription（译谱）和Analysis（音乐分析）技术手段外，民族音乐学没有任何自己的方法论。

民族音乐学是什么呢？我认为，确切地说，民族音乐学是一种观念、一种思维和一种思想。民族音乐学将音乐作为对象，从这一个特殊的角度来认识人自己、他的社会和他创造的文化。这样来认识和理解音乐的观念或思想是半个世纪以前没有过的。因为传统的音乐学所关注的是音乐作品本身，即音与音之间的纵横关系。关心的是音乐“是什么”，而且是一个在狭义上的“是什么”。这种意义上的询问，在过去特定的历史条件下，人们认为是唯一可行的，而且对于那个技术层次上“是什么”的回答也是满意的。例如，读者们习惯于阅读“小调性质的第一主题需要一个关系调上的第二主题来呼应”之类的文字。人文思想的发展，或者说进步，人开始对那些单独、孤立的认识事物的方式不再满足。“我们是谁？我们从哪里来？我们又到哪里去？”的迷惑越来越强烈地扣问着人自己。最突出的认识是，当代人注意到抽象、普遍、理性的启蒙人并不存在于所有的文化和地理环境中。人文思想开始经历一次深刻的转折。这种转折意味着由人类看‘他异’——对于自然万物尊严的价值肯定；由个人看‘他异’——对他人的价值肯定。观念开始改变，思维方式开始改变，思想认识开始改变。对音乐的理解也是随着这些对人自己、对他的文化的理解的改变而提高的。从18世纪的猎奇心态来收罗非欧洲音乐到20世纪中将音乐理解为文化，事实上是一个观念上的改变，而不是研究内容的转移。因此，民族音乐学这个术语的提出是建立在对音乐的新认识的基础上的，是一种对人类任何音乐的内容和形式排除文化价值判断的认识。它的思维角度是从较为广阔的意义上来询问音乐“是什么”，音乐是“怎么样”产生、传播和作用的，由此来解答音乐“为什么”在不同地理环境、文化环境中会表现出这样或那样的方式、功能等。这样的理解角度是思维和观念的问题，而不是学科或领域或方法论的问题。这是因为我们继承传统，但是又不满足传统观念和思维

的局限性而迈出的一个新路子，为的就是希望对音乐复杂的现象有更深入的了解，去认识音符背后所蕴藏着的更本质的东西，来接近人类生活中的universal（普遍或一般）的“真理”。

在这样一个观念和思维的基础上，民族音乐学者对其研究的内容和对象就有了更为宽阔的范围。我们可以解放自己以往仅着重于研究现在活动着的音乐现象的局限。历史内容也同样可以从民族音乐学的角度来认识。在过去的很长时间里，音乐史的研究是以传统音乐学，也可以说是以历史音乐学的思维方式来进行的。在中国，无论是研究欧洲古典音乐还是中国音乐史，其方法大多是历史音乐学的。这种方法是以“实证”为座右铭的。对中国古代音乐史的研究更是“实证”主义加“乾嘉”学派。这样的研究是博物馆风格的，历史材料、事件、人物是被陈列着的。它像是按历史时期和朝代划分的百科手册，是知识性的。也就是说，过去的音乐人、音乐事、音乐作品只是在一个“是什么”的认识层次上的。

我个人认为，历史就像是一个故事。它不是小说里虚构的故事，而是实实在在存在过的真实的故事。历史中的人物和事件就如故事中的人物和事件，如若只告诉读者某人是什么、某事是什么，那便成不了故事。故事是有情节的，是有故事的。也就是说，故事告诉读者的是人物、事件是怎么样来、怎么样去，为什么这样、为什么那样的。历史就是过去的故事，人们对它的兴趣也是像读故事一样，想知道其中的人和事的来龙去脉，与之关联的喜怒哀乐。当然，历史和讲历史是不一样的，这就像故事和讲故事之间的关系。

读过女作家王安忆的一篇文章《故事和讲故事》。其中的一些论述说得很好。她说：

> 作品意义的关键便不在于这故事是由多少人的命运传达，而在于这故事本身包含了人的命运，人的命运本身又包含了故事。于是，“多少人”便是极不重要，极不需炫耀的了。而多少人的命运有机地交织在一起，成为一体，成为一个故事。并非是故事须多少人的叙述才能完善，而是故事本来就是多少人的故

事。……难说是多少人的命运为这故事准备，或者这故事为多少人的命运准备。讲故事的方式是隐在故事本体之中，看起来，就像没有讲叙者似的，这才是故事与讲故事最本质的关系。①

王安忆叙述的落脚点是说，故事中的人物的多少不是主要的，重要的是故事要以其自身来讲述故事，这样一来，内容和形式在这里都消失了，融为一体了。那么历史和讲历史也是如此。关键不在于我们手头上的材料有多少，多有多的讲法，少有少的讲法，重要的是要将现有的历史的人物和历史的事件“故事”起来。这些过去的故事是有背景的，有情节的。背景和情节有大或有小，这取决于我们拥有的材料有多少，但是，这些材料一定是需要情节化的。这里讲的情节并不是小说中的浪漫或悲剧细节，而是事情发生、发展、变化的过程和道理。

民族音乐学的“音乐是文化”的观念就是将历史的音乐人和历史的音乐事背景化、情节化和过程化。民族音乐学重要学者Bruno Nettl在历史音乐学和民族音乐学之间做了一个明确的分界。他说，历史音乐学强调的是“Content of Musical Change”，而民族音乐学关注的是“Process of Musical Change”。②意思是说，民族音乐学研究的是事物发生、发展和变化的**过程**，而不像历史音乐学那样，仅仅只是对变化的**内容**感兴趣。民族音乐学所注意的“过程”就是事情的故事和情节。采用这种对“过程”关注的思维来认识历史，历史便就有了故事。

历史作为故事不只有情节的历时性发展，也同时具有共时性延伸的容量。与某人某事有关联的任何“蛛丝马迹”现象都将是历史情节发展和延伸的因素。民族音乐学的横向、共时性特征也为音乐历史研究开阔了思路。然而，民族音乐学对“过程”的关注和它的共时性特征看起来还都只是一个观察事物的侧重点问题。但是，在我看来，事实上在这种侧重点后

---

① 王安忆：《王安忆自选集之四》，作家出版社，1996，第335—336页。

② 参见Helen Myers: *Ethnomusicology: An Introduction, ed.* 1992, p. 220.

面所蕴藏的核心思想是一个认识事物的高度问题。我所欣赏的史学思想是带着问题去研究所掌握的历史材料。也就是说，不是去收集、罗列材料，而是以材料来说明和解答我们所关心的问题。进一步，这个解答是有理论基础的，它是与我们关注的问题所涉及的社会和文化的结构和背景相对应的。只有这样的解答才可能会对历史问题的认识和理解具有一定的高度和深度。从而，我们的历史研究便有了从特殊转向一般、个别转向整体、叙事转向分析、知识转向思想的性质。任何有思想的小说家、社会学家、哲学家所阐述的那些深邃人生、社会和人类的哲理，并不是他们构造出来的，而是他们发现的。历史学也是这样。杰弗里 · 巴勒克拉夫在其《当代史学主要趋势》中阐述了一个至关重要的观点："如果说有的历史学家从资料中看不出有结论性的东西，那是因为他根本没有去寻找，而不是里面没有。"①

将民族音乐学和历史研究组合在一起，不是一个简单的1+1 = 2的事，而引导出来的却是X+Y = Z的另外一个数字。这个新的数字Z就是以上所述的音乐史学的思想。这种组合不是数理逻辑在数量上的简单加法，它更像是一种物体品质上的从量变到质变的化学反应。这种"化学反应"的结果是一个学者对事物认识和理解的累积。当然，这种理论认识的累积是需要不断地实践、不断锤炼和提高的。没有理论的实践是缺乏深度和没有思想的，同样，没有实践的理论是空洞和虚弱的。因此，作者对自己现阶段对民族音乐学与历史研究论题上的理论认识做了一些实践尝试。

实践尝试的一个例子

以下是作者在美国肯特大学所做的民族音乐学博士论文。该论文就是在以上所述的理论思考的基础上，取中国古代音乐和戏曲为内容，以民

① 杰弗里 · 巴勒克拉夫：《当代史学主要趋势》，上海译文出版社，1987，第81页。

族音乐学为视角来进行的一项尝试性研究。论文是用英文写作的。美国 Michigan University已经在1998年以博士论文版刊出，并且向美国各大学图书馆发行。由于篇幅和精力所限，作者仅将论文的“引言：问题的提出”部分译成中文，以实践例子来支持作者对民族音乐学与历史研究这个论题在理论上的思考。

洛秦博士论文《昆剧，中国古典戏剧及其在社会、政治、经济、文化环境中的复兴》的“引言”部分选译如下：

引言：问题的提出

肖斯塔科维奇曾声称：“没有任何艺术是能够脱离意识形态的。”这段话非常典型地阐述了当时肖斯塔科维奇居住的苏维埃社会主义共和国联盟所要求的艺术和意识形态的关系，以及音乐在特定的社会和政治环境中的重要作用。从客观的学术角度来说，音乐的社会和政治意义或者功能是其许多范畴和内容之一。人创造了社会，一个社会的特定自然和人文条件创造了特定的文化，音乐就是这个大的文化中的一个产物；反过来也是顺理成章的，音乐作为文化的一类必定会反映或表现它所生存的社会、文化环境的重要特性。

音乐作为“礼”、作为“教”的相辅相成的作用，在中国古代社会和文化中占有独特的举足轻重的地位。《乐记》说：“凡音者，生于人心也；乐者，通于伦理也……是故审声以知音，审音以知乐，审乐以知政，而治道备矣……是故先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶，而反人道之正也。”[1]

在近现代的中国音乐社会中，情形也是相似的。那种由西方传来的，将音乐独尊为纯粹的审美对象是不占有主导地位的（其实，音乐在西方也不单纯是审美的）。那是由特定的历史条件、经济基础、政治环境以及继承下来

① 蔡仲德：《〈乐记〉〈声无哀乐论〉注译与研究》，中国美术出版社，1997，第11页。

的文化积淀所决定的。自1937年以来，毛泽东主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》一直是中国文艺政策的纲领。解决社会问题、教育大众思想始终是音乐艺术的主要目的。研究中国戏剧的美国学者Mackerras有过这样一段叙述："特别在中华人民共和国，表演艺术在很大程度上是与造就它的社会紧密地联系在一起的。因此，要理解中国当代表演艺术的作用和属性，必须考虑它的社会背景和环境。"①

人类学的发展和进步告诉人们，经济有先进和落后，人的行为和观念有不同，而文化的价值是平等的。人们要做的是去理解那些不理解的事和现象，而不是去评价和鉴定褒贬。因此，社会和政治作用意义上的音乐及其关联的艺术形式（比如戏曲）的讨论，是就事论事的，没有价值判断的，不是以积极或消极来区分的，也更是排除个人偏爱和感情色彩的。因为，音乐历史的研究（不论使用什么样的方法论）是一门科学；科学是具有客观性的，是一种理性的思考。所以，虽然分析的是事情的本质，但是说明的是一个社会的历史阶段和这个社会的文化现象。

本论文的宗旨也就是如此。作者选择了昆剧——中国古典戏剧为论题，通过对昆剧及其在社会、政治、经济、文化环境中的复兴的叙述、研究、分析和讨论，来阐述一种艺术与其生存环境的关系。

背景梗概

昆剧是中国最典雅、最具文学性的戏剧。它盛行于16至18世纪之间。在音乐、戏剧和文学这三方面，昆剧在当时都到达了巅峰，它可以称得上是中国历史上最成熟和完善的艺术表演形式。从戏剧角度说，昆剧建立了完整的舞台表演体系，脚色制一直作用在今天的传统戏剧舞台上；昆剧发展了自身独特的舞台语言规范，它的唱腔道白的语音推动了中国音韵学趋于成熟；昆剧音乐创作是语言与音乐相辅相成的典范，又是音乐和词文完美结合的样板，从而形成了中国曲牌体音乐的特殊风格；昆剧的唱又怎么会

① Mackerras, Colin: *The Performing Arts in Contemporary China.* Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 1.

例外呢？“水磨调”的演唱修养、“头腹尾”的吐字技巧、魏良辅十八节《曲律》规范给后世的传统戏曲和民族歌曲的演唱产生了巨大影响；昆剧的价值不仅在音乐，而且它的剧目中的不少是中国古典文学的经典。因此，在很大的程度上，昆剧包含了整个中国古典文化的内容。

昆剧的生命辉煌了将近三百年。然而，在清朝接任继续中国历史使命后的不久，昆剧开始了衰落。在20世纪初的时候，由于复杂的音乐、戏曲、政治、经济以及文化等内外和主客观因素的矛盾和冲突，昆剧几乎已经死亡。

1950年初，“传”字辈艺人周传瑛一行七人流浪艺班无意之中为政府演出了一出《双熊梦》(即后世的《十五贯》)。这出原为多主题的谋财害命的传统戏，经作家们稍作改编后，突出了批评“官僚主义”、“主观主义”重点，响应了“戏曲改革”的政策和暗示了当时的一些不良作风，有益地教育了整个社会和群众。昆剧《十五贯》奇迹般地成为了“风云剧目”。国家总理周恩来给予了它很高的评价：“一出戏救活了一个剧种。”《人民日报》头版头条的总理评语不仅使得濒临绝种的“绚丽花朵”起死回生，而且还将这出戏推向了高潮，形成了激动人心的“人人争说《十五贯》”的局面和现象。昆剧得救了，并且盛行了。

突然而来的“史无前例的无产阶级文化大革命”，把刚刚恢复元气的昆剧一下又成了主席夫人江青嘴中的“不出鬼的鬼戏”。漫长的“十年”“鬼戏”岁月随着“四人帮”退出历史而结束。1976年之后，昆剧逐渐又返回舞台，还不断作为中国古典文化精髓的形象活跃于海外。然而，问题又出现了。怎么样把比称为“国剧”的京剧还“国剧”的昆剧投放到开放性的经济市场？昆剧团和昆剧演员在这样一个难题面前，有点措手无策。昆剧再次面临困境。古“国剧”的昆剧和近“国剧”的京剧合并为新“国剧”的“京昆剧”——浙江京昆剧团，两代剧种归并为一，目的是在经济市场中寻求生存。

昆剧在历史上的第一次兴盛，基本上是在强有力的文人集团作用下发生的；它的第一次危机，主要是在严酷的政治压力和无已回避的民族矛盾中出现的；昆剧的得救和再次盛行，根本是依靠了政府的政策和党的慧眼的力量，在《十五贯》现象的带动下形成的；它的第二次危机，完全是那十

年全民族政治、精神灾难中的牺牲品之一；昆剧的再度复出、名扬四海，借助的是“改革开放”历史性决策的强劲东风而来的；它目前的情形，是一个特定的历史阶段和必经历史过程中求生存的结果。昆剧，一个中国古典戏剧的精华、中国古典文化的象征，就是在这样的社会、政治、经济环境中经历着它风风雨雨的历程。

它是宿命的，那就是文化。

研究重点和内容

昆剧无论在国内还是国外，对它研究的重点、精力和方向都是安放在作为一个历史戏剧或戏曲现象的位置来进行的，没有过从人类学的角度来认识它的性质、它的活动和它的经历。至今能见到的所有昆剧研究著述，或者是历史记录样式，或者是音乐唱腔解说性质的。比如，张庚、郭汉城先生的《中国戏曲史》（1992年）中对昆剧的论述和陆萼庭先生的《昆剧演出史稿》（1980年），这两部是当今最权威的昆剧研究论著，是历史记录样式的。武俊达先生的《昆腔音乐研究》是有关昆剧音乐最有影响力的著作，它是音乐唱腔解说性质的。对于昆剧剧团和演员个人的专题研究几乎是空白。极其有意义的20世纪50年代的“《十五贯》现象”推动下的昆剧复兴论题更是从未被人注意。

因此，本论文将从前人尚未涉及的方向来讨论和研究昆剧。论文采用人类学，即民族音乐学的角度，也包括社会学的立足点，把昆剧的兴衰作为一种文化现象来认识它的性质、它的活动和它的经历。重点安放在讨论昆剧的文化现象是什么，分析它的发生、发展以及变化的过程是怎么样的，解释这种文化现象为什么会发生和变化的原因。这三个疑问式的思考一直贯穿在整个的论述之中。

论文讨论的内容为两个方面，一是对集音乐、戏剧和文学为一身的古典艺术形式在文化上进行评述，另一是叙述一个艺人、一个剧团和一个事件的具体实例。

第一方面也就是论文的第一部分。为了对昆剧在文化上进行评述，讨论其发生、发展、兴盛的动力，虽然内容是历史性的，也就是时间性的，但是，采用研究的思路和形式不是时间性而是空间性、横断面的。第一、二章分别

是分析昆剧所处的历史背景、发生的社会环境的根基；之后的四章从不同方面对昆剧这个文化产品进行分析，包括戏剧属性、语言特征和文学的关系、音乐结构，以及表演形式和演唱风格。

第二部分，即讨论的第二方面，是一个专题研究（结合作者数年来的“田野”考察和部分书面材料）。论文从分析昆剧的整体衰落的原因出发，叙述一个艺人、一个剧团、一个事件和一个结果的经历，来看本世纪昆剧在社会、政治和经济下的状况。与过去“兴盛”的三百年历史相比，第二部分的内容是眼前的，较少有历史感的，也更接近我们现在的。因为经历过那风风雨雨的不少艺人还在，剧团还在，人们对那些惊心动魄的事件和现象还依然记忆犹新，艰难的表演和生活还在继续。虽然这段历史具有很强的“空间感”和“横断面性”，但是，论文这部分的叙述是时间性的，按历史顺序的。第七章分析了昆剧衰亡的内外因素，包括剧种自身、艺班之间、社会变化、政治压力和民族冲突等方面；第八、九、十是第二部分的重点，即昆剧的复兴和《十五贯》现象；第十一章为“十年灾难”中的昆剧；第十二章讲述了“京”“昆”合并归一过程的故事。

在最后的结束语中，作者指出，昆剧的经历作为一个文化现象是与中国古代以及近现代的社会、经济和政治条件、环境分不开的，它的故事是中国文化、社会和历史的一个缩影。论文的结论是，一种艺术，像别的文化产品一样，它的命运是不可避免地、紧紧地与它所生存的环境联系在一起，并且受着它的制约的。

昆剧，是一个典型的例子。

方法论

论文所采用的是综合性的研究方法，结合了人类学的思想、民族音乐学中研究历史的观念、社会学的某些视角和所选择的当代学术理论“环境分析论”（Contextual Analysis）。

“环境分析论”一直是文学批评中的一个重要理论，它同时也被其他学科所采用，特别是人类学。虽然对于理解“环境分析论”的性质和功能目前依然略有争议和分歧，但是，它的主要原则人们是达成共识的。“环境分析

论”将一个论题作为Text[①]（中文译成“文本”）安放在一个非常广阔的社会、经济、政治和文化的范围中来讨论。叙述一个事物与影响它产生和经历的环境之间的关系，也就是将该事物来进行“环境化”（Contextualization）处理的过程。本论文的理论分析手段也就在于此。

环境分析论的“环境化”过程中有一个核心词和概念Text。对它的理解和使用，法国批评家Jacques Derrida（1930—）有这样一段声明：“我发现，非常有必要来重新理解Text这个词的概念。应该将这个概念从一个具有普遍意义的角度来认识它，不受任何限制地来表述和理解它。”[②] 就像Derrida所说的那样，Text这个概念在目前的用途中，已经极大范围地扩展了它的原义，而引申到诸如桌椅、树木之类都可以被看作为Text。然而，Text的根本的意思还是没有变，即一个事物和它的结构是由与之关联的、构造这个事物及其结构的所有成分所构成的。在这个意义上，任何作品或现象在任何范畴内都可以看作是一个Text。因为它（们）的每一个关节和与之相关的联系都是特定社会和文化中的各种因素的反映。因此，这个层面上的Text概念被应用到了本论文的讨论之中。

通过对本论文的材料，即对叙述中各章节的“环境化”分析，可以看到，昆剧及其种种事件都是与其社会、经济、政治乃至文化的环境休戚相关的。从一个更宽的范围来看，昆剧在“环境分析论”的应用过程中是作为一个“线索”来编织有关的一切“构造物”，从而从一定的角度来“重新结构”中国过去和现在。由此，论文不仅对昆剧是什么、它是怎么样持续在所处的环境中的、为什么这个环境给了它这么多的修正等作了深层次的解释，而且

① Text，即“文本”，是从拉丁文Textus演化而来的。它的原义是一种编织物的织体结构。按照Text最初的意思和用法，它主要指的是“出版著作的正文，不包括前言、注释或附录”（见American Heritage Dictionary: 1983, P.702）。多年来，Text的使用越来越宽泛，已经用它来指别的含义。在文学分析中，它可以意为所有的文稿，包括对文稿的注释、鉴赏、批评文稿等。近年来，Text一词的使用进一步扩大到任何主题或形式，如音乐、戏剧、诗歌，甚至想法、事件等。

② Kohl, Herbert: *From Archetype to Zeitgeist*. Boston: Little Brown & Company. 1992, P. 40.

帮助人们从比较广泛的意义上来理解中国的音乐、戏剧和文化。

严格地说，“环境分析论”不是一个方法论，而是一种思想。事实上，这种思想是与一些别的理论相关联的。法国社会学家Mauric Halbwachs在他著名的著作《论集合记忆》(On Collective Memory,[①]1992)中提出了相关的见解。按照Halbwachs的理论，“集合记忆”指的是，一个特定社会群体在与之紧密相关的有机环境里，重建过去的过程中的一些个人记忆的总和。很明显，这个“集合记忆”与“环境分析论”持有非常相似的观点。民族音乐学的重要代表人物John Blacking，在阐述音乐符号学的理论意义时，也提出了相同的看法。他说，无论一个符号是什么，它是怎么样被产生或接受的，我们所关心的是艺术的发生和进行过程，而不是它的内容或产品本身。原因是，这个艺术的发生和进行过程完全是与一个特定的文化环境所关联的，因为这样一个特定的文化环境是被一个社会群体所建立的，在这个文化环境中他们记忆着、经历着，而且依然还在实践着自己的艺术(1981: PP.185—94)。从“环境分析论”的角度来看释义学，同样会发现类似的观念。Palmer也曾经论述：“一个‘作品’总是印有人的‘足迹’的，因为‘作品’永远是人的作品”(1969: P.7)。众所周知，释义学是一种理解“意义”的哲学和理论，它通过研究“意义”把人文科学各学科的研究内容和成果统一在一起，从而来“解释”人及其社会和文化环境对“作品”所产生的意义。所以，“解释”是经验性的，也是认识论的。任何社会(非自然界)的事和物都是人(集体的人)的所作所为，都是他(集体的他)的思想的结果。没有任何社会的事和物能够脱离人和他的环境。

同样的思考当然也涉及到民族音乐学。Alan P. Merriam的“行为模式”是结构主义的思想：声音、行为和观念三者是一个关联和制约的关系。这种结构性关系的思想也将被运用来辅助本论文的理论构想。

---

① 英文版。法国“社会学遗产”丛书之一。由美国纽约州立大学社会学教授Lewis A. Coser翻译为英文，The University of Chicago Press出版。

昆剧作为剧种是一个产品，在与之相关的一切活动、事件和现象的环境（Context）中，它是一个Text。

这些活动、事件和现象是由特定社会和历史阶段中人的行为作用下所产生的，相对于具有集合意义的人的行为，活动、事件和现象是Text，而集合行为是Context。

进一步，这一系列的行为是由特定条件下的观念、思想和意识所指导的，这些观念、思想和意识是Context，而行为是其中的Text。

结构的关系并没有到此为止，论文强调昆剧命运是宿命的，那就是文化。那么，对于昆剧来说，中国的文化是什么呢？在作者看来，在昆剧宿命的问题上，中国的文化是一个更大意义上的Context，这个Context是由儒家礼乐功能学说、出世的老庄哲学中的一部分，毛泽东《在延安座谈会上的讲话》的文艺政策、马克思意识形态是上层建筑的思想的总和所构成的。面对这样一个Context，所有的其他，都是在不同层次和程度上的Text。建立这样一种结构关系的目的是什么呢？作者不仅希望从论文所论述的内容、采用的形式和表达的思想，来阐述一种艺术与其生存环境之间关系的理论，而且，更是希望通过这样一种视角，促使作者自己、也包括读者来加深对中国民族传统、历史以及文化的了解和认识。

如前所说，"论题"不是"问题"，它是没有答案的，是需要讨论，需要来理解和认识的。本论文的宗旨也就在此。

有关"昆剧"和"昆曲"的术语说明

在大量各类中英文文献中，"昆曲"一词已被广泛地误用来说明"昆剧"。人皆所知，"曲"指的音乐、曲调、唱腔等；而"剧"是戏的意思，说的是一种舞台表演形式。所以，唱昆曲无疑是不错的，而演昆曲就有了问题。将演昆剧说成是演昆曲的不严格、不规范的说法，在民间是无法苛求或挑剔的。诸如"唱京剧"此类的词语，人们习以为常。但是，作为学术研究，词、字以及术语的规范和严格使用是必须的。历史文献中词语难解的情况大量存在，不能排除曾经历史上的误用或使用随意性的可能。加强学术的严谨性、准确性，也为了减少后世的疑惑，本论文在论述中，严格区分"唱昆曲"

和“演昆剧”等词语的使用。

有关英语文献中对昆剧的论述

在英语文献中对昆剧的论述，目前所知仅有一篇博士论文和两篇文章。1974年，Marjory Liu 发表了题为“The Influence of Tonal Speech on K'unch'ü Opera Style”的文章。作者研究了中国语言和昆曲演唱风格之间的关系。它是通过一台自动扫描记谱仪（Melogram）对道白和唱段录音的分析所做的研究。文章发表于“Selected Reports in Ethnomusicology”（Vol. II, 1972, No.1: 62—86）。

1976年，Marjory Liu在UCLA（加州大学洛杉矶分校）完成了博士论文，题为“Tradition and Change in Kunqü Opera”。这篇博士论文采用的是传统音乐学的方法，重点是分析昆曲唱腔的演变，它没有涉及人类学或民族音乐学的思想和观念，也没有对社会和文化因素对昆剧的作用和影响等论题进行探讨。论文由University of Michigan出版。

另外一篇文章是魏良辅《曲律》的英文翻译，译者Chen Fu-yen。发表于《亚洲音乐》（1977，8/2：4—25）。

写在最后的几句话

博士论文有三百页，这篇文章也有万又四千余字。讲这么多过去的事有什么价值呢？行外的朋友时而问过我这样的问题，我自己有时也会对此迷茫一阵。近日读到董桥《乡愁的理念》中的一篇叫做“前后”的文章，写得生动，也很有点启示的味道。董先生先是引述了清朝钱泳《履园丛话》中的一则：“余见市中卖画者，有一幅，前一人跨马，后一人骑驴，最后一人推车而行，上有题曰：‘别人骑马我骑驴，后边还有推车汉。’”接下来董先生借此却引申出了深一层的道理。他说：“做学问大概也如此：‘士大夫多瞻仰前辈一日，则胸中长一分丘壑；长一分丘壑，则去一分鄙陋。’”

想想，看过去，讲过去，认识过去的意义不乏确有此一层含义。

附：

博士论文导师：Terry E. Miller

授予博士学位学校：Kent State University

授予博士学位时间：1997年11月

博士论文出版：University of Michigan

洛秦博士论文完整目录如下：

《昆剧，中国古典戏剧及其在社会、政治、经济、文化环境中的复兴》

审美目的
悲剧和浪漫的主题
昆剧戏剧作品的结构
脚色体系
昆剧表演种类

第四章　昆剧语言特征
字的发音、含义和功能
声调的定位
韵的解析和连结
格律模式

第五章　昆剧音乐结构
节拍体系
旋律构成方式
调式运作系统

第六章　昆曲演唱风格和乐器的功能
演唱风格的规范化
乐器、乐队功能对音乐风格的作用

第二部分：昆剧在近现代的政治经济舞台上
——一个演员的故事、一个剧团的历史、一个剧种的复兴

第七章　昆剧的衰落：内部原因和外部因素
清政府背景
昆剧的根基——文人士阶层的瓦解
汉人与满族之间的冲突
新颖唱腔的兴起和审美趣味的改变
昆剧剧班内和剧班间的危机
社会动荡和清王朝的崩溃

第八章　昆剧的存活（1921—1953）
周传瑛和苏州昆剧传习所

（原载《中国音乐学》，1999年第3期）

中西音乐关系讨论中概念与内涵的错位

张伯瑜

中西音乐关系是中国音乐学界长期以来讨论的问题之一。讨论的焦点有两个：一是中西音乐的优劣问题，即“欧洲中心主义”和“文化相对主义”的问题；另一个是对近一百年来中国音乐发展道路的评估，其中主要是对受到西方音乐影响所形成的中国专业音乐创作的评价，进而思考中国音乐往何处去的问题。蔡仲德先生在其文章《出路在于“向西方乞灵”——关于中国音乐出路的人本主义思考》①一文对中国学者在此论题上的讨论进行了详细的介绍与评价，并提出了自己独到的见解。根据蔡先生的论述，目前在中西音乐优劣问题的讨论上有三种观点：①中国音乐落后论。从20世纪早期的蔡元培开始，到萧友梅、王光祈、黄自，直至目前的蒋一民和蔡仲德都持此观点。蔡先生从哲学、文化和音乐三个层次探讨中国音乐发展过程中“向西方乞灵”的重要性和必要性，把其立论根据建立在农业文化与工业文化、自然经济与市场经济、专制制度与民主制度，以纲常名教为核心的价值观与以人权为核心的价值观，以群体为本位的集体主义与个体为本位的个

作者简介：张伯瑜（1958—），男。

① 载袁静芳、姚亚平主编：《音乐学文集》（第3集），中央音乐学院学报社，2000，第17—54页。

人主义等社会的、思想的、经济的差异上，不仅体现出了作者见解的独到性，也体现出了作者对此问题深入的思考。②中国音乐非落后论。其中何小兵、宋祥瑞、沈洽，以及赵沨等持此观点。③中国音乐在技术层面落后于西方音乐，但在审美层面比西方音乐更具特点，冯文慈是此观点的主张者。

根据上述观点及论述，在对中国当代音乐发展道路的评价上，以及中国音乐未来的发展之路的主张上也必然产生与之相应的三种观点。在对中国当代音乐发展的评估上有：①中国百年来所走的向西方音乐学习的发展之路是正确的，还将继续走下去。蔡仲德、刑维凯是此观点的代表。②百年来所走的向西方音乐学习的发展之路是错误的。修海林、管建华、沈洽等持此观点。③向西方学习是历史的必然，中国音乐发展之路也并非“全盘西化”。冯文慈是此观点的代表。在对中国未来音乐的发展之路上有：①必须向西方学习。持此观点的有青主、萧友梅、蔡仲德等。②必须走自己的路。持此观点的有管建华、何晓兵、沈洽等。③借鉴西学，建立中国自己的国乐。持此观点的有王光祈、杨荫浏、冯文慈等。[①]

沈洽在其文章《20世纪国乐思想的“U”字之路》中也总结了中西音乐讨论中的三种倾向：“国粹主义”、“全盘西化”和“中西结合”，并提出了建立国乐根基的重要性。[②]

西方音乐的科学性、系统性、可欣赏性是显而易见的，对中国音乐的影响也是巨大的。而中国音乐的独特的品性、审美价值与文化内涵也是不容忽视的。中西音乐关系中形成的悖论常常引起人们痛苦的思考，却得不到一致的回答。本文在此引用蔡仲德先生的理论归纳，其目的不在于对其中哪一种观点的强调，而在于提出自己对此问题的理解，因为以上所有观点之间有一个共性，即把“西方音乐”作为“西方专业艺术音乐”的特指，而把“中国音乐”作为“中国民间传统音乐”的特指，形成了中西音乐关系讨论中的类比错位。

---

① 有关每位学者的论点，请参阅蔡仲德先生的文章《出路在于“向西方乞灵”——关于中国音乐出路的人本主义思考》。

② 沈洽：《20世纪国乐思想的“U”字之路》，载《音乐研究》，1994年第2期，第67—74页。

一、中西音乐关系讨论中的类比错位

在以上所提及的中西音乐关系的讨论中，“中国音乐”与“西方音乐”作为两个独立的概念均有其特殊的含义。“西方音乐”是指西方各国的专业化的艺术音乐，即17至20世纪间由专业作曲家创作的音乐。这里我们用“西方专业艺术音乐”这一概念来特指此种音乐类型。当谈及“中国音乐”的时候，往往是指中国的传统音乐，如中国民歌、器乐、戏曲音乐等等，这里我们用“中国民间传统音乐”来特指此种音乐类型。蔡仲德先生的“农业文化”与“工业文化”的含义也说明如此。蒋一民先生提出了中国音乐“表现体制”的滞后而带来的“表现力”的落后，其实际体现也就是中国音乐的单音体制和西方音乐的复音体制，这其中也是在进行着中国民间传统音乐与西方专业艺术音乐的比较。[①]管建华先生把欧洲音乐的“音位”体系特征归结为乐音、音程、和弦、和声，而中国音乐的“音位”特征在于音乐与语言的融合性及琴曲“二十四况”所体现出的表意性上，[②]这实际上是在讨论中国民间传统音乐中的“文人音乐”。李晓东看到了欧洲音乐是众多民族的融合体，但其着眼点是欧洲专业艺术音乐中的多民族因素的融合。[③]邢维凯看到了西方民族民间音乐与中国民族民间音乐的相似性，“即使是今天，如果我们认真仔细地考察一下西方各国各地区的民族民间音乐，也仍然会看到，大量民歌民谣乡间舞蹈之类的音乐，同样是在以‘口传心授’的方式流传着，可见，‘口传心授’并不是鉴别中国音乐和西方音乐的试金石，而通常是民间音乐与专业音

① 蒋一民：《关于我国音乐文化落后原因的探讨》，载《音乐研究》，1980年第4期，第35—50页。

② 管建华：《世纪之交：欧洲音乐中心论在中国解构之始》，载《中央音乐学院学报》，1999年第3期，第33页。

③ 李晓东：《新世纪的中西之辩——对当代中国一个音乐文化问题的思考》，载《黄钟》，2002年第4期，第3—11页。

乐所不同的承传方式。”[①]其实，西方的民间传统音乐与中国的民间传统音乐不仅在“口传心授”上是一致的，在“表现体制”上也有很多的相似之处。

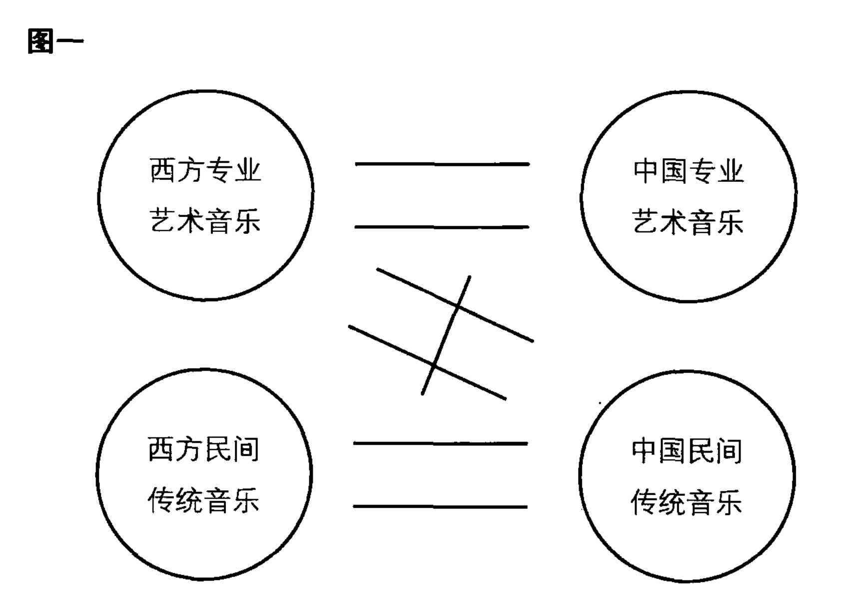
可见，在此问题讨论中，学者们把西方专业艺术音乐和中国民间传统音乐这两个本属不同层面的对象放在同一层面进行比较。在比较中，由于西方音乐是以专业作曲家的创作为基础的，比较的着眼点自然会放在作曲技术、作曲理论、音响结构等范畴，指出西方音乐在这些因素上的“先进性”。与此同时，“文化相对主义”者们自然会把着眼点放在民族性、人文性、审美习惯等因素，以此来揭示中国民间传统音乐的文化相对主义特点，而这些特点是不能用西方音乐的价值观来衡量的。这样，中国民间传统音乐和西方专业艺术音乐被放置在并列的关系之中，没有考虑专业艺术音乐与民间传统音乐之间的区别。

世界音乐文化复杂多样，但各国在三个大的音乐类别上体现出较强的一致性，即专业艺术音乐、民间传统音乐和社会流行音乐。就“西方音乐”这一概念来说，不仅包括了专业作曲家创作的艺术音乐，也包括了各种不同的民间传统音乐，因为民间传统音乐也是西方国家音乐生活中的一部分，而这一部分在世界上的影响力是微弱的，并没有随着西方专业艺术音乐的流传而在世界各国发挥它的影响力。西方的专业艺术音乐与世界各国的民间传统音乐分属两个不同的系统，不能用进化论的观念来看待，更不能把一个作为另一个的发展目标，因为它们的本质与意义是不一样的，社会价值更是不同的。专业艺术音乐作为一种众多个体创作的结果主要体现着艺术与技术的结合，满足的是社会审美的需求，而民间传统音乐作为一种众多群体创作的结果更多地体现着艺术与生活的结合。前者的参与者深知创作技术的内涵；后者的参与者对创作技术的概念近乎空白。把这两者放在一起进行比较显然是不公平的，是一种错位。比较应该在同一

① 刑维凯：《全面的现代化、充分的世界化——当代中国音乐文化的必由之路》，载《中国音乐学》，1997年第4期，第30页。

系统中进行，如把西方的民间传统音乐与中国的民间传统音乐进行比较，把西方的专业艺术音乐与中国的专业艺术音乐进行比较，其比较的有效性将会增强。如图：

图一



专业艺术音乐与民间传统音乐有着多方面的差异。一个是跨民族的，一个则在所属民族中流传；一个是跨越时空的，一个则局限在某一时空之内；一个是具有艺术与技术的可比性，一个则更具文化上的不可比性。当然，它们之间的相互影响也是显而易见的。专业艺术音乐常常引用民间传统音乐的素材，并在哲学和美学的层次上把创作理念予以延伸；民间传统音乐则常常在形式、手段、技巧和音响层次上对专业艺术音乐进行借鉴，因而引起某些传统音乐在音乐形态上的变革，导致民间传统音乐在形式上、表现手段上的变异，由此而失去了民间传统音乐中固有的特点。

所以，本文认为在中、西音乐比较时，应该是同类音乐与同类音乐之间的比较，也就是把中国的民间传统音乐与西方的民间传统音乐相比较，把西方的专业艺术音乐与中国的专业艺术音乐进行比较。

二、西方专业艺术音乐的“中心性”

西方音乐史告诉我们，西方专业艺术音乐的发展与教会和宫廷生活有着密切的关系。从其早期的发展，如格利高利圣咏，各种教会调式以及理论著作等，无不与教会有着密切的关系。就音乐学院来说，其形成过程与意大利那布勒斯等地的教会也有着密切的关系。①

伴随着欧洲社会的发展，在欧洲大陆上出现了专业的作曲家，并诞生了专业化的艺术音乐。这种音乐形式在其形成的早期就是跨越欧洲国界的，从一开始就带有一定的国际性质，意大利、奥地利、德国、法国、英国、俄罗斯等国家都可看成是产生此类音乐的中心。

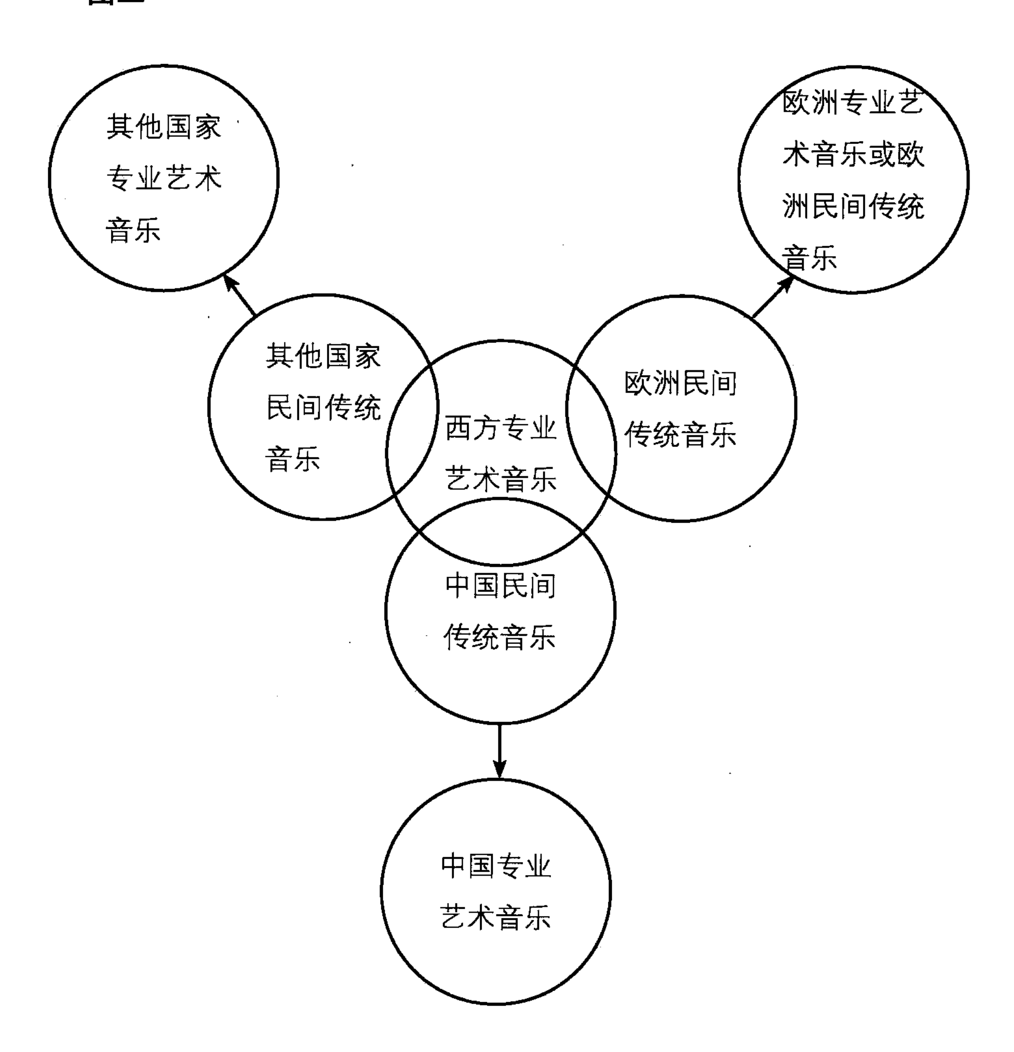
把眼光扩展到世界范畴，几个世纪以来欧洲专业艺术音乐无论以何种手段，已经传遍了世界各地，并与世界各种音乐发生着联系与碰撞。碰撞中，它一方面使世界各地的音乐产生变化，另一方面也使这个产生于西方的音乐品种逐渐成为了全人类的精神产物。不仅如此，西方的专业艺术音乐也在西方与西方的民间传统发生着碰撞，并使西方的民间传统音乐产生变化。与此相反，世界各国的民间传统音乐之间，及其与欧洲的民间传统音乐之间的联系却很少，各自没有可以使对方产生变化的力量。

如果说上图中间的一个圈是西方专业艺术音乐的话，周边的可视为世界其他地区的音乐。从图中可见，每个地区的音乐都在与西方专业艺术音乐发生着联系，并导致各国各地区专业艺术音乐的产生。但在欧洲，民间传统音乐与专业艺术音乐共同存在，在两者的碰撞中产生两种结果，一是民间传统音乐的专业化，另外是民间传统音乐继续延续着自己的路。比如在欧洲各国的音乐学院中，少数的学院开设本国的民间传统器乐演奏课程，而大

① Denis Arnold: “Conservatories” in “Educationin Music”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie(edited), London: Macmilan Publishers Limited, 1980, pp.18—21.

部分国家的民间传统器乐仍然延续着传统的传承方式。无论怎样，西方的专业艺术音乐恰恰处在了“中心”的地位，而且在与世界各国的民间传统音乐发生碰撞之后，其结果是使各国产生了雷同于西方专业艺术音乐的“专业音乐”。从现实来看，这种“专业音乐”有两种：一种是西方专业艺术音乐的直接引进，另一种是与本国民间传统音乐相结合后产生的“民族化的专业艺术音乐”。从这一点来说，“欧洲音乐中心论”是客观的事实。

图二



然而，随着社会的发展，世界各国都在面临着一个同样的问题，那就是各国民族传统音乐的逐渐萎缩和西方专业艺术音乐文化影响的逐渐扩大。人们普遍认识到，西方专业艺术音乐具有较高的艺术水准，喜欢者越来越多，练习者也层出不穷，而几千年来祖先们留下的民间传统音乐文化遗产却越来越受到冷遇，有的在逐渐消亡。学者们看到自己的传统文化在新形式下的这种状况无不心急如焚，在寻求发展途径之时，首先看到了西方专业艺术音乐侵入的影响，并力争排除这种影响。"文化相对主义"对消除殖民主义思维的"西方中心主义"无不是一个飞跃，对于第三世界国家的学者们来说也是一个鼓舞。因为这一理论把不同音乐文化放在了同一个平行线上，消除了第三世界学者对自己文化的自卑心理，确定了自身文化的存在价值。

尽管如此，西方专业音乐的影响力并没有减弱，相反越来越大。如果说西方音乐所产生的影响力在初始时期是借助于宗教、军事、经济等其他因素的力量，今天看来已远非如此。其中最主要的一点是世界各国人民已接受了西方专业艺术音乐文化和其审美观念与价值观念。这不能不引起我们对西方专业艺术音乐的重新认识和界定。可以说，西方专业艺术音乐已成为人类所共有的财产，成为各国音乐文化的一部分。广泛一点说，已经是世界的了。其具体表现如下：

1. 音乐物质的世界化：如乐器、交响乐团等已在世界各国流传。

2. 音乐技艺的世界化：如作曲技术已普及到世界各地。

3. 音乐观念的世界化：西方音乐审美观念已成为世界各国共同认可的审美标准。

4. 创作理念的世界化：世界不同国家的音乐家们渴望利用西方专业艺术音乐的形式和作曲技术来进行自己的创作，表达本民族的音乐思维。

5. 乐器制造的世界化：西方专业艺术音乐中所用的乐器制造已经成为许多国家民族工业的一部分。

6. 音乐教育体系的世界化：学习西方专业艺术音乐已成为世界各国人们的选择之一，如钢琴是显示受到良好音乐教育的标牌；世界大多数国家的中小学音乐教育中含有西方音乐内容；西方式的音乐学院在世界各国处处可见。

西方的专业艺术音乐承载着人类共有的审美因素，被世界各国人们所接受，成为了人类的共有财产。另一方面，世界选择西方专业艺术音乐时除了全盘引进，常常予以民族精神和民族音乐因素的注人。至此，它还是西方的吗？源于西方的专业艺术音乐承载着人类的共性因素，以同一种语言传递着不同的话语。未来的西方将会用多少东方人的笔墨来书写！

三、西方民间传统音乐的地域性质

在西方国家，特别是欧洲各国，同样存在着大量的民间传统音乐。东欧、北欧等地的民间传统音乐的丰富性是众所周知的，即便在西欧各国，其民歌、民间舞蹈和民间器乐也是异彩纷呈。且不说欧洲流传的一些特殊的乐器，就小提琴来说，除了普通的小提琴之外，在欧洲还可找到加键小提琴（瑞典）、和音小提琴（挪威），即便形制相同的小提琴，但所演奏的音乐也大不相同。面对欧洲的民间传统音乐，我们不禁思考如下问题：

1. 欧洲民间传统音乐走着一条与西方专业艺术音乐不同的道路。与中国民间传统音乐相同，欧洲民间传统音乐不仅作为一种艺术形式而存在，而且作为一种生活方式而存在。但是生活方式的变化，流行音乐和专业艺术音乐的冲击，使欧洲民间音乐的生存环境面临着巨大的威胁，这几乎是西方国家、中国及世界其他国家的民间传统音乐所面临的相同处境。对此可以从许多国家的民间音乐保护机构得以证实。[①]西方国家也在对自己的民间传统音乐进行改革，以使其能够继续生存下去。乐器改革就是使

---

① 比如在丹麦就有数个与民间音乐相关的组织，如丹麦民间艺术委员会（The Danish Folk Council）、丹麦民间音乐协会（The Danish Folk Music Association）、丹麦传统音乐协会（Folkemusikhusringen）、丹麦民间音乐和舞蹈家协会（TheDanish Folk Dancers's Association of Dance Musicians）等。其中丹麦民间艺术委员会对丹麦的民间音乐保护和发展起到了非常重要的作用。就其职责来说，包括促进民间音乐发展；满足专业的和大众的需求；为民间音乐的外出演奏、课程等提供经济资助；提供有关丹麦民间音乐的信息；与国外相应的机构建立联系。这样的机构在欧洲各国几乎同时存在。

民间传统音乐延传的途径之一。扩充音域、改变音色、改进演奏方法，增强音乐表现力，使这些乐器能够满足现代人的审美需求，这些都是中西各国采用的共同方法。所不同的是，在中国民族乐器专业化的程度非常高，很多乐器特别是汉族乐器几乎在每所音乐学院都成为了专业的课程；在欧洲，乐器改革走着“专业化”和“非专业化”两种不同的道路。爱尔兰的风笛，在传统苏格兰风笛的基础上加了扩音管，但这件乐器本身在音乐学院没有相关课程，而芬兰的堪特雷在原来五弦的基础上增加了弦的数量，加了调音装置，并且在音乐学院开设了相关专业，学生们可以成为专业的堪特雷演奏家。

2. 西方的民间传统音乐在世界范围内的传播非常有限，带有明显的地域特性。在欧美各国，民间传统音乐与专业艺术音乐有着明显的界限，也有着密切的关系。在专业艺术音乐的形成与发展中，民间传统音乐为其注入了丰富的营养。虽然民间传统音乐在自身的发展中也有专业化的倾向，但是纯正的民间传统音乐并没有消失在历史的长河之中，相反，始终以一个独立的姿态存在着。然而，尽管西方的专业艺术音乐已在世界范围内相当普及，西方的民间传统音乐与世界各国的民间音乐一样，并没有伴随着西方专业艺术音乐而传遍世界。在欧洲各国，不用说各国的民间传统音乐的世界化，某个欧洲国家的民间传统音乐在另外一个欧洲国家中也很难流行。比起西方专业艺术音乐来说，西方民间传统音乐的流传范围是非常局限的，同样具有民间传统音乐地域性的特征。

3. 西方民间传统音乐的非“中心性”。从以上的分析中可以看出，无论是中国的民间传统音乐，还是西方的民间传统音乐，它们在许多方面有着共同的特性。它们目前状况是一致的，所面临的问题是共同的。但是，它们之间的关系却是疏远的，谈不上哪个对哪个的影响。西方专业艺术音乐对世界的影响力在西方民间传统音乐中不见了，西方音乐的“中心性”没有了，各民族音乐文化在此平等了，文化也就“相对”了。所以在民间传统音乐多元文化的世界里，没有哪一种音乐可以处在中心圈中。

四、西方模式下的中国专业艺术音乐

中国目前有九所专业的音乐学院，有数十所大学的二级音乐学院，有上百所大学或艺术学院中的音乐系，它们构成了一个庞大的音乐教育体系。然而，这个体系无论在其形成的过程中，还是在其教学模式的设计上无不受到西方专业艺术音乐的影响。中国泱泱数千的音乐文明，辉煌的音乐历史，其中不乏音乐哲学、音乐美学、音乐理论、音乐表演、音乐教育等方面的探讨，但是直至19世纪末，在中国没有形成专业艺术音乐品种，宫廷音乐、文人音乐、宗教音乐和民间音乐各自展现着独特的价值理念。宫廷音乐强调与“礼”的结合；文人音乐强调“悦心”和“修性”的品性；宗教音乐展示着对人生与宇宙的理解；民间音乐把音乐纳入到日常生活的行为之中。在如此的观念中，音乐可以作为多重的客观而存在，但常常不作为音乐自身而存在，所以也就不能形成专业化的艺术音乐品种。如果仔细分析会发现，在中国音乐历史上也曾出现某些形成专业艺术音乐的迹象。中国的宫廷和宗教对中国专业艺术音乐品种萌芽的出现也起到了非常重要的作用，从此可以看出与西方国家具有某些相类似的特点。昆曲是明清时期风靡全国的艺术品种，清代的王宫贵族们对昆曲也是非常喜好的。不但宫廷中眷养有各类艺术人才，以适应各类的典章仪式和满足宫廷的娱乐生活，就是在王宫大臣们的家中也养有各类音乐人才。光绪的父亲醇亲王奕譞家中有一个昆弋班，名“恩庆科班”，学员多来自河北高阳。该班先后招收了两班，分别命名为“荣”字与“庆”字。醇亲王于光绪十七年（1891）逝世，恩庆班解散。无奈，艺人们各自回到了自己的家乡。昆弋戏曲班社在民间同样流行，回到家乡的恩庆班的艺人们加入到了民间的戏曲班社，在与民间戏曲班社的结合中逐渐形成了北方昆曲。在清恭王府也有同样的实例，即《弦索十三套》的流传。音乐中所用四件乐器显示出“室内乐”的性质，而它们之间所形成的织体关系更具复音音乐特色。其中的一曲《十六板》，以《老八板》为原型，各乐器演绎16次，四件乐器共64次，乐器间还要形成

相互的配合关系。

北京智化寺京音乐与河北一带流传的鼓吹乐的渊源关系，在袁静芳教授的论著中已有论证。[①]中国众多的传统合奏乐在乐队的类型上常常有佛、道和民间三种类型，说明了宗教与民间音乐的相互影响。项阳在其著作《山西乐户研究》中多次强调宫廷艺人们回到民间后对民间传统音乐的影响。而这些艺人本身又是来自于民间的，特别是当时多执行的轮值、轮训制度，对艺术的提高起到了积极的作用，这也就是中国各地传统音乐中，虽然地方特色不同，但在律、调、谱、器等方面显示出极强的一致性的原因。[②]

随着封建王朝的灭亡，中国专业艺术音乐的发展形成了一个断层，使已有的萌芽没能继续发展。20世纪初，中国开始学习西方专业艺术音乐教育与专业艺术音乐创作。萧友梅等一批批音乐家出国留学，回国后把西方的专业艺术音乐观念和专业艺术音乐技术带回了中国，建立了专业的音乐学院。李叔同、沈心工等人开创了“学堂乐歌”，按照西方的模式进行中国的学校音乐教育。西方专业艺术音乐的影响不仅限于音乐学院的建立和学校唱歌课的开设，更在于中国人民音乐审美观念的变化。以西方专业艺术音乐为审美标准的原则在中国逐渐建立起来，由此而引发了对整个中国传统音乐变革的意识。刘天华等人创办的“国乐改进社”即认识到了中国传统音乐之不足，并努力以西方之标准对其进行改革。这种改革一直延续了近一百年。总结一百多年的西化与改革之路，我们可以看到如下的特点：（1）西方专业艺术音乐审美观念的建立和西方专业艺术音乐模式的形成。（2）中国民族精神和中国民族音乐因素的融入。在中国专业艺术音乐发展的过程中，在引进西方专业艺术音乐理论及实践的同时，常常伴随着中国民族因素的融合。无论多么西方化的中国作曲家在创作中也会运用些中国因素，含表现内容上的中国精神因素和音乐素材上的中国因素。所以，中国专业艺术音乐是西方专业艺术的观念、模式、技术与中国固有的精神、风格与素

① 袁静芳：《中国佛教京音乐研究》，台北慈济文化出版社，1986。

② 项阳：《山西乐户研究》，文物出版社，2001，第82—83、124—125页。

材的结合。(3)中国传统音乐的改造，使其“现代化”和“专业化”。如各类乐器的改革、各类乐器作为独立的专业在音乐学院的设立、中国民族管弦乐队的建立、中国民族管弦乐队的理论研究(如配器法)、中国民族音乐的创作、中国民族声乐的专业化教育等等。所有这些都使得中国民间传统音乐向专业化的方向大大迈进，成为了专业艺术音乐的一部分。但是，在发展过程中，还需要强调三个因素的融入，即西方专业艺术音乐的影响、西方专业音乐模式的模仿、西方专业音乐的审美准则的应用。所以，在中国专业艺术音乐的形成过程中，接受西方专业艺术音乐的影响是一个必然的过程。西方专业艺术音乐是代表一种先进的、所求的音乐准则，中国专业艺术音乐是一种努力建设的、正在形成过程中的目标。所以，中国的专业艺术音乐落后于西方的专业艺术音乐便成为了一种必然，也是客观的现实。但是，在此不能把中国专业艺术音乐的概念扩大，更不能与中国民间传统音乐转换，因为它们是两个不能替代的概念。

五、变化中的中国传统音乐

目前中国民间传统音乐状况呈现着多种多样的情形。一方面它站在传统的根基上延续着自己的生命，另一方面它适应着新的社会形式不断地变化。中国地广人多，文化纷呈，很难用一种情形概括全貌。西方专业艺术音乐对其影响是巨大的，但并不是所有中国民间传统乐种都受到了同样的影响。走访广大地区，在学习了各地的民间传统音乐之后可知：

(一)延传着的民间传统音乐

河北保定地区白洋淀中有一个小岛，叫圈头村，行政区划属安新县，有居民九百余户，一万五千余人。这里延传着一个“音乐会”。圈头村“音乐会”从其所演奏的音乐和演奏的形式上看，与我国北方笙管乐有着一脉相承的关系，从乐曲名称和音乐特点上还显示出了与古代声乐曲牌的关联性。该“音乐会”保留了一本有百余年历史的乐谱手抄本。之所以说该“音乐会”在延传着传统，其原因如下：

1. 组织机构。该“音乐会”的会员有两种类型：一种为家庭会员，是以家庭为单位，当地称此为“走会”，目前圈头村“音乐会”共有“走会”八百余户，占该村家庭总数的80%。另一种是演奏会员，是“音乐会”成员之一，必须会演奏某种乐器，并参与“音乐会”的演奏，目前此类会员有近百人。2. 演奏场合。目前，“音乐会”有三个演奏场合。一是为庙会演奏；二是为当地的“白事”活动演奏；三是为该村的烈士陵园演奏。3. 会神。圈头村“音乐会”所供药王有10位，分别为邳彤、华佗、孙林、张子和、张介宾、刘河间、扁鹊、张仲景、孙思邈、徐问伯、皇甫谧。其中邳彤坐落在上方的中间位置，其他“药王”分左右两边排列，一边称为“左殿”，一边为“右殿”。圈头村地处白洋淀中间的岛上，在没有机械船舶的时候，靠手桨船舶从岛上到安新县城要好几个小时，交通极为不便，这在今天依然很明显。看病想必是很困难的，平安也就成为人们的最大心愿。借助神灵的力量，用古代的药神们来保佑自己的平安，或求助药王来治疗疾病便在这种自然环境中自然而然地形成了，由此而构成了圈头村“音乐会”最具有特色的特点。4. 完整的曲目。圈头村“音乐会”可演奏曲目四十余首，分小尖曲、小踏曲、小大曲和大曲四类。5. 各类器物齐全。圈头村“音乐会”保存有多种器物。除了乐器外，还有旗子、行棚子、红桌毡、蜡烛等。其中的旗子种类有多种，来源不一，用途也不同，体现出了“音乐会”的文化底蕴。其中有将相旗、飞虎旗（为乾隆游白洋淀时所赠）、飞龙旗、进香旗、令旗、手旗。目前“音乐会”仍然保留有乾隆皇帝来白洋淀时所赠蜡烛四支。

（二）由生活方式到艺术形式转化着的民间传统音乐

民族音乐学理论告诉我们，民间传统音乐是生活方式的一部分。但是，当生活方式变化之后，这种音乐还能保存吗？想必它将随着生活方式的变化而变化。然而，音乐作为一种艺术形式却不随着生活方式的变化而消失，它会转换自己的角色。用“花儿”的例子来说明。传统“花儿”是青年男女交际的一种手段，也一度成为西北人民的生活方式。唱歌的背后有另外一种意图，但是这种意图与当代社会的法律和社会道德水准都是相悖的。然而，“花儿”作为当地的文化传统没有人甘愿其消失。今天人们仍然唱着

"花儿"，但往往是具有表演性质。人们站在舞台上，你唱一首，他唱一首。歌声、音乐都在，但没有了背后的意图。唱歌成为了一种表演，由唱给一个人，变成了唱给所有人，音乐真正成为了艺术。今年（2005）8月19日，河北固安县屈家营音乐厅进行了建成剪彩仪式。这种用于祭祀各种亡灵的音乐从此将走入"音乐厅"。在屈家营"音乐会"辉煌的时候并没有音乐厅，虽然这并不证明"音乐会"比以前更加辉煌，但体现了"音乐会"社会角色的转换，由参与生活到受生活所保护的转换，由一种生活方式到一个艺术品种的转换。

（三）从生活方式到文化符号转化着的民间传统音乐

在强调文化多元化的今天，各地均在推出自己地区的文化产品，民间传统音乐便成为形成此类产品的重要资源。当各地寻找到了这类产品之后，民间传统音乐便具有了"文化符号"的意味，由此，民间传统音乐便可用来为旅游者服务，成为现代社会的商品。纳西古乐经宣科先生推广以后成为了丽江的文化品牌，大多数到丽江旅游的人都会听一场纳西古乐，无论是真的古，还是假的古，最主要的是在丽江听。这不仅满足了旅游者的耳朵，而且满足了当地的税收。如此，民间传统音乐便成了一个标签、一个符号。由为自己演奏（唱）变成了为他人演奏（唱），由内心的宣泄变成了赚钱的手段。

（四）完全专业化了的民间传统音乐

中国民间传统音乐所面临的另一个境地就是完全的专业化，也就是各个音乐学院所成立的民族器乐系，少数学校还成立了民族声乐系，培养的是专业的民族音乐演奏（唱）家。听这些专家的演奏，所能感受到的传统因素只是在熟悉的乐器上演奏出的熟悉的旋律，其余的都属于专业音乐家带给我们的感受了。从刘天华开始的民族器乐专业化的探索之路沿袭了两条线索：传统的延续与传统的变革，现已大大向后者倾斜了。在中国民间传统音乐专业化的过程中，建立西方交响乐模式的中国民族管弦乐队是另一个典型例子。20世纪20年代出现的"天韵社"（1919）、"国乐研究社"（1919）、"大同乐会"（1920）、"云和乐会"（1929）等组织在此方面做了前期的准备。其实，在中国的历史上，不同时期均流传有不同的乐队。周代有钟鼓乐队，

汉代有鼓吹乐队，唐代有雅乐与燕乐乐队，另外各地还流传有不同的民间合奏乐队。而百年来中国人为之努力的，并没有与中国固有的这些传统乐队建立足够的关联，因为在专业化的道路上西方专业艺术音乐已经提供给我们了基本的模式。

结　论

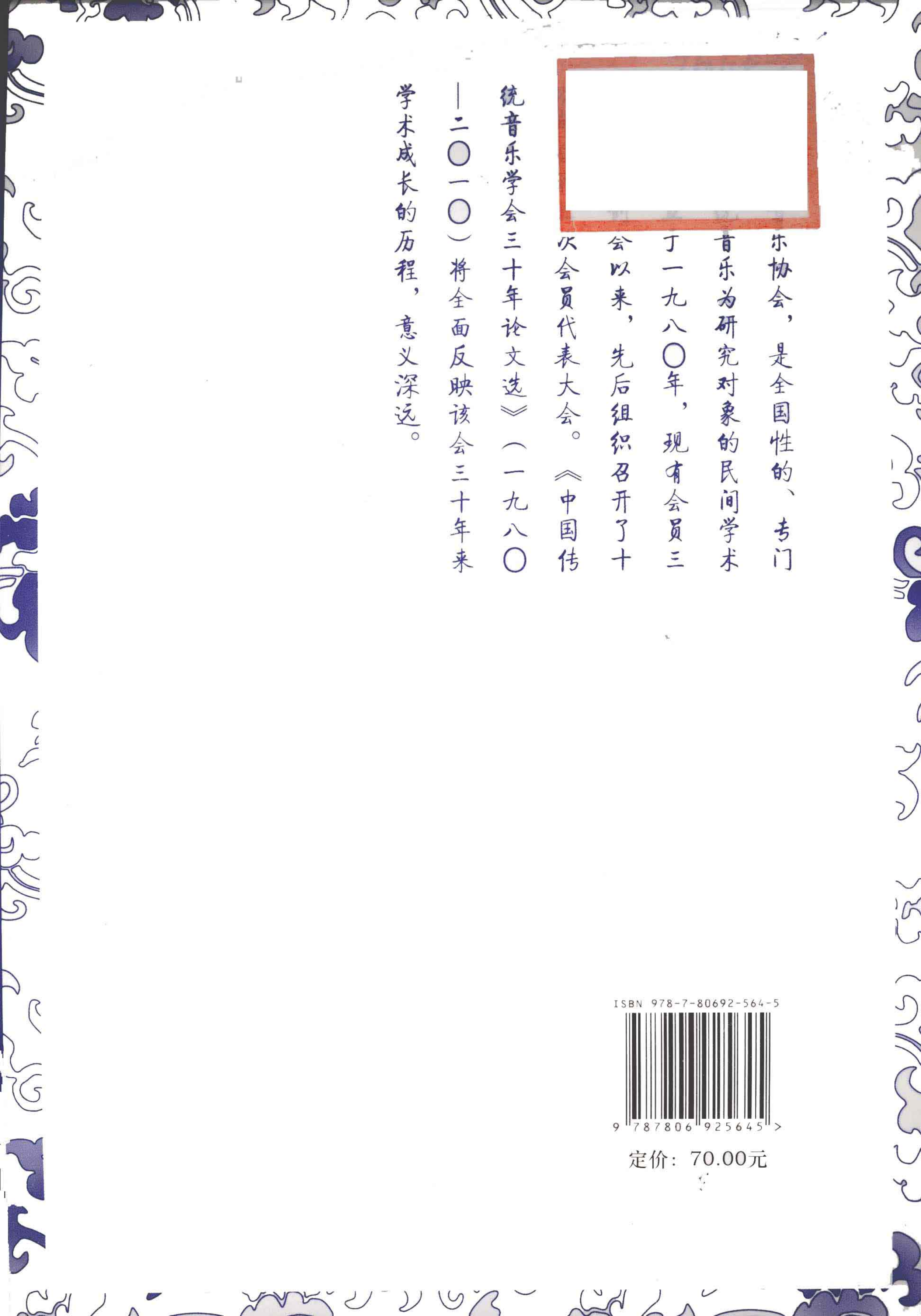
文化相对主义是维护世界多元音乐文化的武器，但不是阻止西方专业艺术音乐传播的工具。中国的专业艺术音乐，无论其教育、创作，还是表演都起步较晚，是在西方专业影响下发展起来的，价值判断的标准是来自西方的，所以中国专业艺术音乐要向西方“乞灵”是必然的，从百年来的中国专业艺术音乐之路来分析，向西方“乞灵”也是客观的事实。

然而，概念不能扩大。中国民间传统音乐已经走过了自己数千年的历史，在其走过的路上与西方专业艺术音乐的相遇只是近百年来的事。所以，它本来就有隶属于自己的审美准则和价值标准，这种审美准则和价值标准是否需要按照西方的审美准则和价值标准来改变是需要人们思考的。由于社会结构趋于一致，在意识形态领域也趋于大同。正因为如此，更需要人为地去保持各国独特的文化特点，即所谓“经济一体化，文化多元化”。这一方面说明把西方的专业艺术音乐与中国的传统音乐相提并论的不合理性，也说明阻止中国民间传统音乐按照西方专业艺术音乐模式变化的必要性。

再次提到黄翔鹏先生著名的话：“传统是一条河流。”河是流动的。我们每时每刻可以看到某一条河流中的水，但永远不会是同一滴水。中国音乐中的许多传统均是在历史上的流变中形成的，也必然在流变中发展。社会的发展引起社会礼俗的变化，依附于这些礼俗的音乐将失去了其生存的根基。然而，音乐作为一种文化，当其失去了它的社会作用时并不标志着它的消亡，因为它也在变化着自己，变化着自己的功能，并找到适合自己的位置。但这一切应是一个自然的过程，人在此过程中的作用只有保护它和延续它。所谓博物馆式的保护也就是在它完全没有了现实意义之后的储藏，

以使其作为一种遗产和精神对后世产生作用。音乐学者应像是民间传统音乐的医生，他的目的不在于使民间传统音乐永生，但却努力使它延续。这样我们将创造了一种局面，即我们努力向西方学习，去创作由我们创造的世界，我们努力保护传统，在传统中延续着我们自己。

（原载《音乐研究》，2005年第4期）



乐协会，是全国性的、专门音乐为研究对象的民间学术于一九八〇年，现有会员三会以来，先后组织召开了十次会员代表大会。《中国传统音乐学会三十年论文选》（一九八〇—二〇一〇）将全面反映该会三十年来学术成长的历程，意义深远。

ISBN 978-7-80692-564-5

9 787806 925645 >

定价：70.00元